19

الرقص الشعبى فى النوبة

دراسة أنثروبولوچية فى فن الأداء الحركى

محيى عبد الحى





هذا الكتاب

يتناول أنماط الرقص الشعبى فى مجتمعى النوبة المصرية والسودانية ، ويضعها ويحللها فى سياق اجتماعى ثقافى ، من خلال التعرف على طبيعة الرقص الشعبى فى النوبة، وأنواعه وأشكاله ومكوناته وخصائصه وطرق أدائه ، وما يصاحبه من أدوات موسيقية وأزياء وحُلى .

كما يرصد الوظائف والدلالات الثقافية للرقص الشعبى فى مجتمعى الدراسة ، وعلاقتهما بالسمات والعناصر الثقافية المتوارثة وما طرأ عليها من تغيرات ، بهدف الكشف عن هذه الحركات المتمثلة فى الرقص الشعبى لتقديمه كإرث ثقافى لا مجرد حركات راقصة .

الغلاف : محمد بغدادى


ISBN# 9789779106014
6 221149 039599



الرقص الشعبى فى النوبة

دراسة أنثروبولوچية

فى فن الأداء الحركى

عبد الحى، محيى.

الرقص الشعبى فى النوبة: دراسة: أنثروبولوجية فى فن الأداء الحركى. محيى عبد الحى. ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.

٢٢٠ص؛ ٢٤ سم. ـ (سلسلة الثقافة الشعبية)

تدمك ٤ ٠٦٠١ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ الرقص الشعبى المصرى.

أ ـ العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب٢٦٥١٤/ ٢٠١٥

I. S. B. N 978 - 977 - 91 - 0601 - 4

ديوى ٧٩٣،٣١٩٦٢



١٩

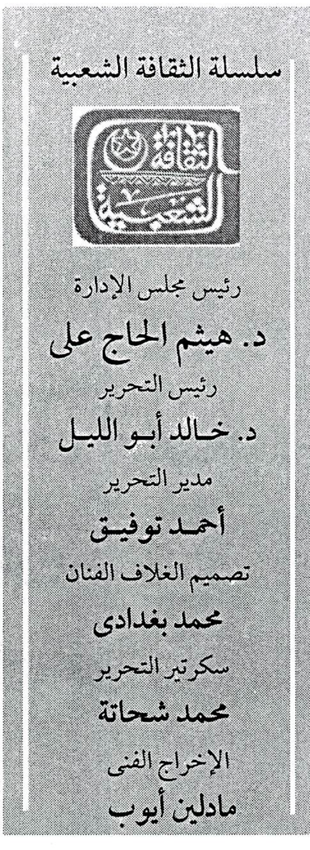
الرقص الشعبى فى النوبة

دراسة أنثروبولوچية
فى فن الأداء الحركى

محى عبد الحى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٦



«الثقافة الشعبية»

سلسلة تنشر الجديد في المأثـورات الشـعبية بكل أشكالها، العربية والمترجمة.

التنفيذ والطباعة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

2016

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ ٱعْمَلُوا۟ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُۥ وَٱلْمُؤْمِنُونَ ﴾

(التوبة: ١٠٥)

« صدق الله العظيم »

إهــــداء

إلى..

روح أمى وأبى..

إلى زوجتى..

القلب الكبير

وأبنائى..

عبير.. نجلاء.. أحمد

البهجة المشرقة.. الأمل المتجدد.. نبراس حياتى

محيى

شكر وتقدير

أحمدُ الله تعالى وأشكره كما ينبغى لجلال وجهه وعظيم سلطانه على منه وفضله علىّ، حيث وفقنى وأعاننى ويسر لى سبيل العلم.

أتقدم بجزيل الشكر وخالص العرفان لأساتذتى الأجلاء بمعهد البحوث والدراسات الأفريقية جامعة القاهرة، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور عبد العزيز راغب شاهين أستاذ الأنثروبولوجيا، الذى منحنى الكثير من وقته، وجهده، وتوجيهاته، وإرشاداته، وآرائه القيمة، وأَدِينُ له بعظيم الفضل والشكر والعرفان بعد الله سبحانه وتعالى فى إنجاز هذا الكتاب بالصورة المرجوة.

كما يسعدنى ويشرفنى بأن أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذين الجليلين الأستاذ الدكتورسعد عبد المنعم بركة أستاذ الأنثروبولوجيا ورئيس قسم الأنثربولوجيا بمعهد البحوث والدراسات الأفريقية جامعة القاهرة، والأستاذ الدكتورأسامة إبراهيم أبو طالب أستاذ النقد والدراما بأكاديمية الفنون، على ماأفادانى به من علم وإرشاد.

المحتويات

العنوان — الصفحة

الفصل الثانى
الاتجاهات النظرية الحديثة فى دراسات الحركة

الفصل الثالث
مجتمعا البحث
(النوبة المصرية والسودانية)

العنوان	الصفحة

الفصل الرابع
الرقص الشعبى
فى مجتمعى النوبة المصرية والسودانية

العنوان	الصفحة

الفصل الخامس
وظائف فنون الأداء الحركى

العنوان	الصفحة

فهرس الخرائط

العنوان	الصفحة

فهرس الأشكال

فهرس الجداول

فهرس الصور

مقدمة

منذ فجر الحياة تعلم الإنسان أمورًا كثيرة أكسبته خبرات ومعارف، وبالتالى ثقافات متباينة ميزت كل المجتمعات عن بعضها، ومن الأمور التى تعلمها الإنسان الحركة ذات الدلالة والتى تشير إلى معنى ما، فقد رأى فى البيئة المحيطة به أن كل شىء حوله يتحرك، . فأخذ يعبر بالحركة عن متغيرات حياته، أفراحه، أحزانه، ومن ثم أصبحت الحركة تؤدى فى أنواع كثيرة من الفنون المختلفة ومناسبات وسياقات متعددة، وصارت لها أشكال وأنواع عديدة تتطلب مهارات وأداءات خاصة تنبع من سمات وخصائص ثقافة المجتمع.

وتعبر الحركة عن الأفكار والمشاعر واحتياجات الإنسان ودوافعه وغرائزه، وعن الذات بوجه عام، فهى استجابة جسدية ملحوظة لانفعال ما سواء كان داخليًا أم خارجيًا، وأهم ما يميزها هو ذلك التنوع الواسع فى أشكالها وأساليب أدائها.

ويعد فن الأداء الحركى أحد الفنون التى تعبر عن انفعالات وطاقات الجسد الإنسانى، وقد تطور فن الأداء خلال فترة السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين، كنشاط حضارى رئيسى فى العالم، وكنوع جديد من الأنشطة الفنية التى تعبر عن ثقافة المجتمعات، ثم تطور بعد ذلك وأصبح أكثر تنوعًا فى مظاهره؛ حيث إنه دخل فى كافة أنشطة الحياة.

وقد اهتم علماء فن الأداء بدرجة كبيرة بعمليات الجسد، التى يطلق عليها حركات وأفعال وأداء، حيث يتحول جسد الفرد إلى موضوع ومحرك للعمل، وبذلك يصبح الفعل والموضوع شيئًا واحدًا، فحياة الفرد مبنية حسب أنماط متكررة من السلوك يقرها المجتمع، وتثير احتمالًا أن كل الأنشطة الإنسانية من الممكن اعتبارها أداء، أو على الأقل الأنشطة التى تتم بوعى، وأن الاختلاف بين الفعل والأداء حسب طريقة التفكير يكمن فى الطريقة التى يتم بها، فنحن قد نفعل أشياء دون تفكير، ولكننا عندما نفكر فيها ونعى ما نفعله، فإن هذا الوعى بالتالى يعطيها صفة الأداء الذى يتجسد فى التوتر الذى يقع بين الشكل المعطى أو المضمون، الذى ينتمى للماضى، وبين التعديلات التى لايمكن تحاشيها للحاضر الذى لايكف عن التغيير... وعلى هذا فالأداء « ليس فعلًا متكررًا فقط، ولكنه أيضًا يوحى بالوعى بالفعل وتكراره»[1].

هذا وقد حاول الإنسان أن يوظف تلك الحركات؛ لأنها وسيلته الوحيدة للتعامل مع الطبيعة التى فرضت عليه الكثير من الاحتياجات، أهمها كيفية التعامل مع تلك الطبيعة ومظاهرها، فابتكر العديد من الحركات التى تنوعت وفق هذه الاحتياجات، وتدل الرسوم المنحوتة على جدران الكهوف والمعابد أن الإنسان منذ القدم كان يهتم اهتمامًا بالغًا بدراسة الشكل الخارجى لحركات الإنسان، فاهتم بتسجيل أوضاع الجسم، وطريقة تحرك الأطراف، وإظهار المدى الحركى لكل مفاصل الجسم أثناء أداء بعض الحركات المتنوعة، التى تدل على المناسبات المختلفة، فقد كانت هذه الحركات ذات طابع تعبيرى توضح أوضاع الجسم وشكله وحركة الأطراف عند الجرى أو الوثب أو الانحناء أو الاستلقاء وذلك من أوضاع مختلفة تدل على أنهم كانوا على دراية كبيرة بفنون وأشكال الحركة وأبعادها[2].

---

(١) مارفن كارلسون، فن الأداء، ترجمة منى سلام، مراجعة نبيل راغب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الفنون، مكتبة الأسرة، ٢٠١٠، ص ١١، ٣٥١.

(٢) مازن عبد الهادى أحمد، وآخرون، مبادىء التعلم الحركى، ط٢، العراق، دار الضياء للطباعة والتصميم، ٢٠١٠، ص١٦.

ومما لاشك فيه أن هناك صلة وثيقة بين الفن والمجتمع الذى يعيش فيه الإنسان بكل ما يشمله ذلك المجتمع من مظاهر بيئية وثقافية واجتماعية سائدة فيه، ومن تلك المظاهر يستمد الفنان الأفكار والصور الذهنية والوسائل، التى تظهر فى أشكال التعبير الفنى سواء كانت رسماً أو نحتًا، وأيضًا فى أشكال الرقص والموسيقى وغيرهما من الأشكال الفنية ووسائل التعبير، وعلى ذلك فالفن يمثل مجموع المهارات البشرية على اختلاف ألوانها، والعمل الفنى وحدته المادية هى التى تجعل منه موضوعًا حسيًا يتصف بالتماسك والانسجام، ولكل فن مادته، يستوى فى ذلك أن تكون لفظًا أو صوتًا أو حركة أو رسماً.. إلخ، ولكن المادة الخام لاتكتسب صبغة فنية إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فجعلت منها محسوسًا جماليًا... يقول الدكتور زكريا إبراهيم:

« إن الظاهرة الجمالية قد نشأت أول ما نشأت فى أحضان المعبد، فظهر فن المعمار، ثم ظهرت حاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل فظهر فن النحت، ولما كانت العبادة تستلزم إقامة الاحتفالات الدينية، فقد ظهرت على التعاقب فنون الرقص المقدس والموسيقى والغناء، فالدين عمل على ظهور الفن وتطوره وترقيته»[1].

ويعد اهتمام علماء الأنثروبولوجيا بدراسة المجتمعات الإنسانية منطلقًا أساسيًا فى فلسفة علم الأنثروبولوجيا وأهدافها، فالأنثروبولوجيا تحتفظ بتاريخ عريق من المجتمعات المتنوعة، وثقافتها ويختلف هذا الميدان ويتمايز عن جميع ميادين العلوم الأخرى بعلاقته بالثقافة، بحيث لا يغنى النظر إلى الثقافة بواسطة هذه العلوم على تعدد أقسامها وحقولها الاجتماعية والإنسانية، دون الكشف عن موقف الأنثروبولوجيا من الثقافة والمجتمع، حيث عملت على اكتشاف البناء الاجتماعى والثقافى بالعودة إلى المجتمعات التقليدية، والبحث عن جذور الثقافة وبداياتها وكيفية نشأتها وميكانيزمات نموها وتطورها [2].

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٦٤، ص١٣، ص١٠٦.

(٢) فتحية محمد إبراهيم، وآخرون، مدخل إلى دراسة الأنثروبولوجيا المعرفية، الرياض، السعودية، دار المريخ للنشر، ١٩٩٢، ص٧٩.

وتتشكل ثقافة أية أمة من الأحداث التى مرت بها من تجارب وتأثرت بها وأصبح لها لغة ودين وتاريخ وتراث شعبى يحتوى على كافة الأنشطة الحياتية، فهى تعتمد فى بنائها على عدة عناصر تتمثل فى التراث التاريخى والحضارى، والمؤثرات الداخلية المتفاعلة مع مكونات البناء الاجتماعى، والمؤثرات الناتجة عن الاتصال مع الثقافات الأخرى ومدى قبولها أو رفضها، فالثقافة تعنى جوهر المجتمع وبالتالى فإنها تعنى كل ما ينتجه المجتمع من إنتاج مادى ومعنوى، وأن هناك فروقًا فردية على مستوى الجماعة تتوقف على مستوى تشبع وتذوق الأفراد لثقافة ما، وإن تطور أى ثقافة من الثقافات يعود إلى درجة انضمامها إلى العملية الثقافية العالمية وقدرتها على المحافظة على مدى أصالتها وعدم فقدان صفاتها العرقية والثقافية.

وتمثل فنون الأداء المختلفة كالمسرح والموسيقى والغناء والرقص والأوبرا والباليه وغيرهم جوانب مهمة وشديدة الحيوية من الخبرة والتفاعل والحياة الإنسانية، لأنها تكشف وتجسد وتبرز حالة المؤدى والمتلقى للأداء، فالأنشطة التى يفعلها الإنسان تشتمل على جانب معين من الأداء سواء فى الفن أو غيره، ولابد أن يتمكن الإنسان من أن يؤدى مايفعله بأكبر قدر من الإتقان... وتعد المحاكاة Imitation غريزة إنسانية أساسية فى الأداء، ومن خلالها نكتسب العديد من جوانب سلوكنا الثقافى؛ حيث تعتبر مشاهدة الآخرين وهم يقومون بالأفعال المختلفة من المصادر الإدراكية يجعلنا نتمكن من دمج بعض الجوانب من سلوكهم فى المخزون السلوكى الخاص بنا، فالأداء الحى ليس مجرد محاكاة للسلوك اليومى، بل هو عبارة عن منشط بيولوجى، فعندما يؤدى الراقصون أو المغنون أو الممثلون أدوارهم بكفاءة، فإنهم يقومون بإطلاق الطاقات لدى المتلقين لفنهم، ومن أعراض هذا التنشيط الجسدى: التصفيق والصراخ وضرب

الأرض بالقدمين، وهى أعراض تظهر لدى المتلقين الذين تم تحريكهم بفضل هذا الأداء[1].

وتتنوع فنون الأداء الحركى وتتعدد فى مختلف المجتمعات، فالفنون بفروعها المختلفة مثل: فن الرقص بأنواعه وأشكاله المختلفة، وعروض المسرح الحركية، والتمثيل الصامت أو الإيمائى Pantomime، وألعاب السيرك، والألعاب البهلوانية والأكروباتية، وألعاب خفة اليد، والموالد، وحلقات الذكر، والظواهر المختلفة كظاهرة الزار، والسبوع، كل نوع من هذه الفنون له أداء يميزه، ويختلف من مكان إلى آخر أداءً وإيقاعًا، ولكل جماعة أسلوبها الفنى الذى يعبر عنها تبعًا لما تفرضه مظاهر الطبيعة وتأثيراتها المكانية والزمانية.

ولذلك سوف نركز على أحد فنون الأداء الحركى الذى تبدو فيه المهارات جلية، ألا وهو الرقص الشعبى الذى يتجسد عن طريق الأداء الحركى التعبيرى لإيصال معنى أو مفهوم؛ لذا فقد أصبح هذا التعبير يتطلب أداءات معينة، ولذلك نجد أن لكل جماعة بشرية أسلوبها الفنى التعبيرى تبعًا لما تفرضه مظاهر الطبيعة وتأثيراتها المكانية والمناخية، فالمناطق الجبلية على سبيل المثال ذات أساليب تعبيرية وفنية تختلف اختلافًا كبيرًا عن الأماكن المفتوحة الواسعة، كالسهل والساحل الذى تفرض طبيعته وتضاريسه أساليب تتوافق وبعده الجغرافى.

والرقص الشعبى عامة هو إبداع الإنسان وهو أيضًا نتاج الحياة نفسها، انبثق من نشاطات الإنسان ليعكس أعمالهم التى يقومون بها ونشاطاتهم الفنية من احتفالات بالأعياد ومواسم الزواج وطقوسهم التى يمارسونها.. بل هو مرآة تعكس تاريخهم ومواقفهم من مظاهر الطبيعة والبيئة التى يعيشون فيها[2].

---

(١) جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبدالحميد، مراجعة محمد عنانى، الكويت، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٥٨، ٢٠٠٠، ص٧، ص٥١

(٢) فوزى العنتيل، الفولكلور ماهو، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥، ص ١٤٣، ص١٤٤.

وللرقص الشعبى بصفة خاصة طابعه المتميز للشعوب، مهما تنوعت فيه أساليب الأداء عبرالعصور تبعًا لما يطرأ على المجتمع من تغيرات اجتماعية أوثقافية أو اقتصادية إلى غير ذلك، وسوف يظل مع غيره من الفنون الشعبية هو الحصيلة الكاملة لثقافة الشعوب على اختلاف الأجيال والثقافة للتعبير عن التراث الشعبى، كما أنه وسيلة مباشرة تصل أبناء المجتمع بعضهم ببعض وربطهم بالماضى، ويجعلهم على وعى بالحاضر والمستقبل[1].

كما أن الرقصات المتنوعة لاتنفصل عن طبيعة المجتمع التى تنبع منه، فالرقص الاعتقادى على سبيل المثال لاينفصل عن الخدمة الدينية، فقد كانت الآلهة فى معظم الأمم القديمة تتمتع بخصائص البشر، فهى تفرح بالرقصات كالبشر، فقد كانت الراقصات تحيطن بموكب الآلهة تقرعن الطبول وتلوحن بالأغصان حتى تطردن الأرواح الشريرة[2].

أما الآن فيتمثل الرقص العقائدى فى الذكر الذى يعبر عن النشوة والشعور بالفرح والابتهاج نتيجة للتنفيس عن الضغوط، ومحاولة لتفريغ الشحنات النفسية التى تقابل المرء فى حياته اليومية [3].

ولاشك أن الرقص الشعبى يقوم بدور مهم فى الاحتفالات بجميع أرجاء العالم، ففى المجتمع التقليدى يرقص أفراد القبيلة لاسترضاء الآلهة وقوى الخير الغيبية، ويتخذونه وسيلة لطرد الأرواح الشريرة، وكثيرًا مايقلد الراقصون إنسانًا أو حيوانًا أونباتًا اعتقادًا منهم بأن الحركات الراقصة التى يقومون

---

(١) عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص٤٥.

(٢) فاروق أحمد مصطفى، الموالد «دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر»، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠، ص ٧٥.

(٣) فاطمة المصرى، الزار، دراسة نفسية وأنثروبولوجية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ٢٣٣.

بها تطرد الشياطين أو تحقق لهم الشفاء، وفى المجتمع المتحضر يرقص الناس للتسلية، وللرقص وظائف كثيرة تختلف باختلاف المناخ والظروف الجغرافية وتنوع الأمزجة، ولكل قبيلة أو مجتمع أسلوبه الخاص، فالرقص يمكن أن يكون فنًا طقسيًا، أو استجماميًا يذهب إلى ما بعد الأغراض الوظيفية للحركات التى استعملت فى العمل كما أنها تظهر العواطف، والحالة المزاجية، أو الأفكار، أو الحالة الاقتصادية أو السياسية أو الدينية أو الاجتماعية أو تكون موضحة لخبرات بسيطة كما لدى الشعوب التقليدية فى أفريقيا[1].

ويُعد الرقص الشعبى من أبرز الفنون عند مختلف المجتمعات الأفريقية، فهم يرقصون ويتمايلون جماعات أو فرادى مهما تباعدت بينهم المسافات أواختلفت بينهم العقائد والإثنيات، والرقص لديهم فطرى يكاد يكون شبه غريزى، يبدو واضحًا فى القبائل إلى ممارسة الرقص بارتداء الملابس الخاصة بحلقات الرقص، وهم يرقصون سواء توافرت لديهم المصاحبة الموسيقية أم كان الرقص عملاً قائمًا بذاته تصاحبه أنواع معينة من الصرخات أوالغناء الجماعى[2].

كما أن الثقافات الأخرى تعتمد على أساليب الرقص التى تتنوع فيها حركات الكثير من أجزاء الجسم كالأصابع والسواعد والمعصمين والساقين والقدمين والجذع، والحركات الالتوائية المعقدة أو الخطوات المنتظمة (كالحجلة)، وينظر بعض الأنثروبولوجيين إلى ارتباط الثقافة والفن كنتيجة للتأثير المباشر وغير المباشر للمكونات الثقافية المتعددة للفن، فأساليب الرقص ربما تعبر ببساطة عن الحركة المميزة المستخدمة فى الحياة[3].

---

(١) السيد حامد، أدب توفيق الحكيم « دراسة فى أنثرو بولوجيا مصر»، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠١، ص ٣٢.

(٢) سعاد على شعبان، الموسوعة الأفريقية، الثقافة الأفريقية، المجلد الرابع «الأنثروبولوجيا»، القاهرة، جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، ١٩٩٧، ص ١٦٩.

(٣) مارفن هاريس، الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة: السيد حامد، وآخرين، القاهرة، دار الثقافة العربية ط ٣، ٢٠٠٦، ص ٢٨٣.

والرقص الشعبى لا يمكن استئصاله من بيئته؛ لأن الأجيال تتوارثه جيلًا بعد جيل، وعندما يهاجر الناس من بلد لآخر مثل تهجير أهالى منطقة النوبة القديمة، فإنهم يأخذون معهم مأثوراتهم الشعبية، ويقومون بتكييفها مع بيئاتها ومحيطهم الجديد، هذه البيئة ليست فقط البيئة الجغرافية والمناخية فقط ـ وإن كان لها دور بارز فى أنماط الحركة ـ وإنما أيضًا البيئة المحيطة بكل أبعادها الاجتماعية والعقائدية والاقتصادية والنفسية [1].

والمجتمع النوبى له تاريخ عريق، ويتسم تراثه الشعبى بالخصوصية التى تميزه عن غيره فى بقية أرجاء المجتمعات الأخرى، فالرقص الشعبى النوبى «طقس جماعى» يشترك فيه الرجال والنساء من جميع الأعمار، ولايتطلب أسلوب أداء عالٍ[2].

وقد ارتبطت (الأراجيد)[*] بليلتى الحناء والزفاف فى أفراح النوبة، وممارسة الرقص الشعبى متاح لكل شخص فى الجماعة، ويمكن أن يقسم طبقًا للعادات والتقاليد النوبية إلى رقص رجال فقط أو نساء فقط أو رقص مشترك، ويمارس الرقص الشعبى عادة احتفالًا بالأحداث الدورية للسنة التى تَتعلق بالحياة الاقتصادية للجماعة الشعبية مثل: مراحل السنة الزراعية أو صيد الأسماك أو عند تغييرات فصول السنة ومراحل دورة الحياة من ميلاد، وختان، وزواج، أو فى الأعياد القومية والدينية.

---

(١) سمير جابر، أطلس الرقصات الشعبية المصرية، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية،ج ٢، ٢٠٠٧، ص ٢١.

(٢) نجوى محمد محمد رمضان، دراسة تحليلية لبعض الفنون الشعبية المرتبطة بالرقص الشعبى فى بلاد النوبة، رسالة «غير منشورة»، مقدمة إلى جامعة طنطا للحصول على درجة الدكتوراه من كلية التربية الرياضية ـ « التمرينات والجهاز والتعبير الحركى»، طنطا، ١٩٩٦، ص ٤٢.

(*) الأراجيد: تعنى الرقص باللغة النوبية، المصدر: الباحث نفسه من خلال مقابلاته مع الإخباريين وأفراد المجتمع.

ـ انظر أيضًا: عادل موسى، محيى الدين صالح، أيام نوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢، ص١٢٨.

ورقص النوبة مستمد من حضارة أبناء النوبة، كما أن فنون الأداء المختلفة، كالذكر ومايصاحبه من حركات وإيماءات جسدية، يعكس الانطباع والتأثر الأدائى من المعتقدات الدينية والثقافية لديهم، ويظهر ذلك فى الرسوم والنقوش التى كانت تزين منازل النوبة القديمة، وكذلك مشغولات الخرز ومشغولات السعف والخوص من سلال وأطباق وحصيروغيرها، كل هذه الرموز والدلالات رسخت فى ذاكرة المجتمع وأنتجت فنونًا وأداءات مختلفة منها التعبير الحركى، الذى تميز به المجتمع النوبى عن غيره على نحو ما سوف نتناوله بالبحث من دراسة أنماط الرقص الشعبى فى مجتمعى النوبة السودانية والمصرية، ومقارنتهما من خلال التحليل.

ونجد أن المجتمع النوبى قد أفرز فرقًا فنية من أبنائه أتقنت هذه التعبيرات الحركية، ومن ثم أصبحت هذه التعبيرات الحركية فنًا يتطلب مهارات وأداءات خاصة، هذه الفرق حافظت على التعبيرات الحركية من الاندثار وأصبح لها دور فى الحياه الثقافية، ومن ثم نجد أن الرقص يقوم به أفراد المجتمع النوبى فى الأعياد والمناسبات المختلفة، للتعبير عن الموروث الثقافى الشعبى للنوبة، وأيضا تقدمه الفرق الفنية للمتلقين سواء من أهل النوبة أو المجتمعات الأخرى، ولكن بشكل فنى يتصف بالمهارة والأداء المتميز الذى يعبرعن خصوصيتهم وهويتهم الثقافية.

وقد قمتُ بزيارة استطلاعية لبعض قرى النوبة المصرية، وكذلك قرى النوبة السودانية الجديدة، من أجل اختيار مجتمعى البحث الذى سوف تجرى عليهما الدراسة، ووقع الاختيار على قرية « بلانة أول» ممثلة لمجتمع النوبة المصرية، ومدينة حلفا الجديدة ممثلة لمجتمع النوبة السودانية، ثم ظللتُ بعد ذلك فيهما لعمل الدراسة الميدانية.

وكانت القرى النوبية قد تم تهجيرها بعد اتفاق الحكومتين المصرية والسودانية على توفير قرى بديلة، حيث أغرقت مياه النيل معظم القرى النوبية

نتيجة الفيضانات المتكررة، وبسبب إنشاء السد العالى، وعلى هذا انتقلت قرى النوبة المصرية الجديدة إلى مركز نصر النوبة شرق كوم أمبو محافظة أسوان بمصر، واحتفظت القرى بنفس أسمائها التى كانت عليها فى منطقة النوبة القديمة قبل عملية التهجير عام ١٩٦٤م: حيث تم توطين المجموعات النوبية الثلاث (الكنوز، والعرب، والفاديجا) فى قرى وبيوت متقاربة ومتشابهة ذات مساحات محدودة.

وانتقلت قرى النوبة السودانية إلى منطقة « خشم القربة» بالسودان، والتى ضمت ٢٥ قرية، بالإضافة إلى مدينة حلفا الجديدة التى توسطت القرى الخمس والعشرين، هذه القرى تشغل مساحة محدودة نسبيًا وتتجاور فيها القرى تجاورًا شديدًا، وقد تغيرت أسماء القرى القديمة إلى أرقام تسلسلية، فعلى سبيل المثال قرية « ضغيم» سابقًا، والتى تبعد عن مدينة حلفا خمسة كيلومترات أصبحت بعد التهجير تسمى قرية « ١٨ »، وقد كانت تضم ثلاث شياخات « أنجش، وضغيم شمال، وضغيم جنوب وقد انقسمت إلى أربع قرى وهى: ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٣ ومعظم سكان القرية انتقلوا إلى قرية ١٨ [1].

وتنبع أهمية هذه الدراسة أنها تلقى الضوء حول أنواع الرقصات الشعبية المختلفة وطرق أدائها، وتبرز خصائص فنون الحركة فى مجتمعى النوبة المصرية والسودانية، وتوضح مدى التأثر والتأثير الثقافى بينهما، كما أن دراسة الفنون الحركية تمكننا من رصد المتغيرات التى طرأت على المجتمعين، ومعرفة أسباب ودوافع هذا التغير أو ترسيخ القواعد التى يتبناها المحافظون فى المجتمعين، وأيضًا تأتى أهمية هذه الدراسة بأنها ترصد الوظائف والدلالات الثقافية والدينية والاجتماعية والنفسية، التى تعبر عن السمات العامة لمجتمعى النوبة السودانية والنوبة المصرية.

---

(١) زينب جمال حسن على، التغير الحضارى فى المجتمع النوبى الجديد بخشم القربة « دراسة أنثروبولوجية عن المرأة النوبية» رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، قسم الأنثروبولوجيا، القاهرة، ١٩٨٤، ص٢٠.

ومن ثم فالفنون الحركية تعتبر مصدرًا مهمًا للباحث الأنثروبولوجى لمعرفة الكثير من أفكار الشعوب و تفسير سلوكياتها، ورؤيتها لذاتها و للآخرين أيضًا، وذلك لأن الفنون الحركية - بجانب تعبيرها عن خصوصية مجتمع ما - قد تنتقل من مجتمع إلى آخر فيتبناها ما دامت معبرة عن أفكاره وتوجهاته، وهو ما يسمى «بالاستعارة الثقافية »[1]، وقد تتشابه ظروف المجتمعات المتنوعة فتنتج ثقافاتها فنونًا حركية متشابهة نتيجة لتشابه الأبنية الفكرية والثقافية، ونتيجة للاحتكاك الثقافى.

وتهدف هذه الدراسة إلى مايلى:

- التعرف على أنواع وأشكال ومكونات الرقص الشعبى وخصائصه الثقافية كأحد فنون الأداء الحركى فى مجتمعى النوبة السودانية والنوبة المصرية.
- التعرف على أوجه التشابه والاختلاف للأداء الحركى فى الرقص الشعبى بين مجتمعى النوبة السودانية والمصرية.
- التعرف على وظائف الرقص الشعبى المختلفة فى مجتمعى النوبة السودانية والمصرية.

ومما سبق تتبلور الأسئلة الرئيسية للدراسة فيما يلى:

١ - ما طبيعة الرقص الشعبى كأحد فنون الأداء الحركى فى مجتمعى النوبة المصرية والنوبة السودانية ؟

٢ - ما الأنواع والأشكال والمكونات والخصائص الثقافية للرقص الشعبى كأحد فنون الأداء الحركى فى مجتمعى النوبة المصرية والنوبة السودانية ؟

---

(١) إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهرى، حسن الشامى، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩، ط٢، ص٤٤.

٣ ـ ما أوجه التشابه والاختلاف للأداء الحركى فى الرقص الشعبى بين مجتمعى النوبة المصرية والنوبة السودانية؟ وهل يمثلان منطقة ثقافية واحدة ؟

٤ ـ ما وظائف الرقص الشعبى فى مجتمعى النوبة المصرية السودانية ؟

وعلى ما تقدم سوف يتناول الباحث الرقصات الشعبية النوبية محاولًا وضعها وتحليلها فى سياقيها الاجتماعى والثقافى، حيث يعتمد على مقارنة مايقدم فى هذه الرقصات بين مجتمعى البحث، من خلال ربطها بالسمات والعناصر الثقافية المتوارثة وماطرأ عليها من تغيرات، وما يصاحبها من أدوات موسيقية وأزياء وحُلى، ولا يزعم الباحث استعراض الرقص الشعبى النوبى على أنه لم يكن معلومًا، وإنما يهدف إلى الكشف عن بعض السمات والعناصر الثقافية من خلال الحركات المتمثلة فى أحد فنون الأداء، ألا وهو الرقص الشعبى لتقديمه كإرث ثقافى لا مجرد حركات راقصة.

ومن ثم فهذه الدراسة تعتبر أول دراسة أنثروبولوجية مقارنة بين مجتمعى النوبة السودانية، والمصرية فى حدود علمنا تركز على أحد فنون الأداء الحركى ممثلًا فى الرقص الشعبى كعناصر ثقافية وسلوكيات تكشف عن طبيعة هذين المجتمعين.

وسوف نتناول هذا الموضوع من خلال مقدمة وستة فصول وخاتمة، وهى كالتالى:

فى الفصل الأول (المدخل النظرى) والذى نقدم من خلاله المفاهيم المختلفة التى تتعرض الدراسة لها، وكذلك يعرض نظرية التفاعلية الرمزية والنظرية الوظيفية، والمناهج المختلفة كالمنهج التاريخى والمنهج المقارن والمنهج الأنثروبولوجى.

وفى الفصل الثانى نتناول أهم الاتجاهات النظرية الحديثة فى دراسات الحركة، من خلال دراسات الميكانيكا الحيوية « منهج البيوميكانيك» Biomechanics

الذى استخدمه ماير هولد كمدرسة حديثة فى المسرح، كما نعرض بعض النظريات السلوكية والمناهج المختلفة فى علم النفس، التى تناولت الجسد منذ داروين وفرويد ويونج، وثورنديك، وميلنر، ووينى كوت، ثم يعرض بعض الدراسات والاتجاهات للنظر التى تناولت الجسد فى العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية من خلال بعض المنظرين أمثال براين ترنر، ومارسيل موس، ومارى دوجلاس، وأرثر فرانك، وهرتز، وهربرت ميد، وجوفمان، وفوكو، وغيرهم ممن تناولوا الجسد سواء فى علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا.

وفى الفصل الثالث نتناول الملامح الأيكولوجية، والملامح التاريخية، والحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية لكلا المجتمعين من خلال: السكان، والمنازل، والتعليم والصحة، والخدمات الاجتماعية، والثقافة والرياضة، والنشاط الاقتصادى، واحتفالات الزواج، والزى والحُلى.

وفى الفصل الرابع نتناول الرقص الشعبى فى منطقة النوبة من حيث المكونات والخصائص الثقافية باعتباره أحد فنون الأداء الحركى، كما يتناول أنواع وأشكال الرقص الشعبى فى مجتمعى البحث، وكذلك يقدم وصفًا تحليليًا لبعض الرقصات النوبية.

وفى الفصل الخامس نتناول خصائص ووظائف فنون الأداء الحركى من منظور رمزى، كذلك يتناول الوظائف الثقافية للرقص الشعبى فى مجتمعى البحث، من خلال الرموز التى تؤدى وظيفة جمعية، وتعبيرية، واتصالية، ومعرفية، وجمالية، ووظيفة للضبط الاجتماعى.

وفى الفصل السادس نقدم مقارنة بين الأداء الحركى للرقص الشعبى فى مجتمعى البحث، من خلال تحليل العناصر الحركية، كى نوضح العناصر الثقافية، وأوجه التشابه والاختلاف لفنون الرقص (الأراجيد) فى كلا المجتمعين.

ثم نختتم الدراسة بأهم النتائج التى توصلنا إليها.

***

(الفصل الأول)

مدخل نظرى

تمثل فنون الحركة نسيجًا من الرموز لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة الوحدات والعناصر الرمزية المؤلفة لذلك النسيج، هذه الرموز تؤلف نسقًا يتسم بخصوصية تميزه عن الأنساق الأخرى، والشيء ذاته ينطبق على أنماط سلوك الحركة، فأنماط الأداء الحركى هى أنماط رمزية تتطلب نظريات ومناهج تهتم بالكشف عن معانيها ودلالاتها الرمزية، وتساعدنا في الكشف عن أنماط التفكير والهوية الثقافية، وتواصلها عبر فنون الأداء الحركية المتنوعة لعناصر الثقافة الشعبية المادية واللامادية (*).

وقد أُطلق على الدراسات التى تهتم بحركة جسم الإنسان مصطلح علم الحركة Kinesiology، وأن لغة حركة الأجسام تشابه لغة الحديث لها بناؤها وإسهاماتها فى أنساق الاتصال المختلفة وتعتمد على تحليل الابتسامة

(*) الثقافة الشعبية المادية واللامادية: هى الثقافة التى تميز مجتمع شعبى عن مجتمع آخر، وتتصف بامتثالها للتراث والأشكال التنظيمية الأساسية، وعلى هذا فهى مجموعة متماسكة من الممارسات والمعايير والرموز والإبداعات والأشياء التى تعبر عن الحياة اليومية بمختلف مجالاتها، وتشتمل الثقافة المادية على كل ما هو ملموس لدينا من أدوات ومبتكرات شعبية وبيئية، تناقلتها الأجيال منذ زمن طويل واستخدمها الناس في حياتهم اليومية، أما الثقافة اللامادية فهى تشمل مفهوم القيم والأفكار والاتجاهات والمعتقدات التي يؤمن بها الناس.
للمزيد انظر: محمد الجوهرى، موسوعة التراث الشعبى « الثقافة المادية»، ج ٦، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢، ص١٤.

وتعبيرات الوجه والإيماءة بالرأس، وحركات الجسم عند استجابته للمواقف المختلفة، وأن حركات الجسم الإنسانى تختلف وتتباين من شعب إلى آخر وفقًا لاستجابته لمواقف معينة، ويرجع هذا الاختلاف والتباين إلى عوامل ثقافية وليس إلى عوامل وراثية[1].

وتستخدم لغة الجسد Body – language بصورة غير شعورية وتعبر عن مشاعرنا وانفعالاتنا واحتياجاتنا، فالجسم يحتل مكانة مهمة فى حياتنا اليومية، ويعتبر تحريك الجسم إراديًا وفق إيقاع منتظم أولى خطوات الإنسان البدائى نحو التعبير الفنى، كما أن هناك إشارات مشتركة بين الشعوب أشبه بلغة عالمية، ولكن ليس كل إشارة لها مدلول واحد، بل يتغير مدلولها بتغير المكان الذى تشكل فيه، ومع ظهور مدرسة التحليل النفسى على يد سيجموند فرويد بدأ الحديث عن لغة الجسد، حيث تحول الجسد إلى لغة تعكس بشكل غير مباشر العلاقات الفردية والاجتماعية، كما تعكس الرغبات والاحتياجات بطريقة رمزية.

ومنذ أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين اهتم العلماء والباحثون بدراسة حركة الإنسان بشكل عام، فقد أدرك كل من العالم النمساوى سيجموند فرويد (Freud, S. (١٨٥٦ – ١٩٣٩م) مؤسس مدرسة التحليل النفسى[2]، والعالم السويسرى كارل جوستاف يونج Carl G, Jung (١٨٧٥ ـ ١٩٦١ م) عالم النفس التحليلى[3] أن أهمية الجسم فى التعبير عن خبايا

---

(١) فاروق أحمد مصطفى، مرجع سابق، ص ٤١.

(٢) كارل جوستاف يونج، علم النفس التحليلى،ترجمة: نهاد خياطة، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص١٠.

(٣) ريتشارد دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة وتقديم: حسن الشامى ومحمد الجوهرى،الرياض، السعودية، مركز حمد الجاسر الثقافى، ٢٠٠٧، ص١٠٤.

اللاوعى، وحاولا تفهم هذه الخبايا عبر الأعراض والاضطرابات الجسمية، ويرى فرويد « أن بدايات اللاوعى تكمن جذورها فى الجسد، وأن صورة الجسد نواة للأنا »[1].

أما يونج فقد لاحظ أن استخدام الحركة التلقائية وسيلة تعبيرية عن اللاوعى، حيث يعود اللاوعى إلى زمن أقدم بكثيرمن الوعى، فيقول: « إنه المعلومات أو المعطيات الأولية التى تؤدى إلى نشأة الوعى من جديد، فالأولاد يبدأون حياتهم فى حالة من اللاوعى ويكبرون ليدخلوا طور الوعى، ولما كان ما يُدعى باللاوعى الشخصى يشتمل على مضامين منسية، مكبوتة، مدركة على نحو أدنى من مستوى الوعى تنشأ فى حياة الفرد، فإن اللاوعى الجمعى يتألف من مضامين، وهو مستودع أو مخزن ردود الأفعال للبشرية منذ الأزمنة البدائية وبلوغًا إلى الأوضاع البشرية كالخوف والصراع من أجل البقاء»[2].

كما يرى أن الفن ليس تعبيرًا فرديًا، بل هو تعبير جمعى وبالتحديد هو تعبير عن المخزون اللاشعورى للذات الجماعية، حيث يرى أن الفنان فى إبداعه لا يعبر عن ذاته بل عن اللاشعور الجمعى، أى أن دلالة المُنتج الفنى ينبغى أن تلتمس فى رغبات الجماعة؛ إذ أنه ينتهى فى نظرية اللاوعى الجمعى إلى صياغة موقف معيارى، يحدد قيمة العمل الفنى بحسب قدرة هذا العمل على التعبير عن اللاشعور الجمعى وإشباع احتياجات الجماعة والاستجابة إلى مطالبها، فإذا كان العمل الفنى يعلو عند البعض بحسب قدرته على التعبير عن اختلاجات النفس الفردية، فإن قيمته عند يونج مرهونة بمدى اقتداره على التعبير عن الذات الجماعية[3].

---

(١) آمال النور حامد، الإعياء والانفعالات المصاحبة له فى طقوس الزار وعلاقتها بالترويح النفسى بالخرطوم، رسالة ماجستير «غير منشورة»، جامعة الفاتح، كلية العلوم الاجتماعية، طرابلس، ١٩٩٧، ص٨٦.

(٢) يولاند جاكوبى، علم النفس اليونجى، ترجمة: ندرة اليازجى، دمشق / سوريا، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣، ص٢١.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٨.

ومن ثم فإننا سوف نستعين ببعض النظريات والمناهج بهدف الوصول إلى تحقيق دراسة وافية، حيث نستهل فى هذا الفصل عرضًا لأهم المفاهيم التى نتناولها فى الدراسة، كما نستخدم نظرية التفاعلية الرمزية للوصول إلى تقديم صور أدق للواقع الثقافى والاجتماعى لمجتمعى النوبة السودانية والمصرية، وفهم أعمق لثقافتهم وسلوكياتهم الاجتماعية.

وكذلك نستخدم النظرية الوظيفية للتعرف على الدور الذى تلعبه الفنون الحركية فى الثقافة الشعبية، وكيفية إسهامها فى الحفاظ على النظم الاجتماعية ودعمها، وكيفية أداء الثقافة الشعبية لدورها، والقيام بوظيفتها فى إطار ثقافة المجتمع.

كما نتتبع ظاهرة الرقص الشعبى كأحد فنون الأداء الحركى من خلال المنهج التاريخى ورصد التغيرات التى طرأت عليها، ومدى تعبيرها عن ثقافة المجتمع ودورها ووظائفها، عبر المراحل الزمنية المتتابعة، كما نستخدم المنهج المقارن بهدف الوصول إلى أوجه التشابه والاختلاف بين ظاهرة الرقص الشعبى فى مجتمعى البحث، وقد اعتمدنا على المنهج الأنثروبولوجى حيث تم استخدام أدوات الدراسة عن طريق الملاحظة والمقابلة والمعايشة والتفحص الدقيق، للتعرف على ظاهرة الرقص الشعبى، لإعطاء وصف متكامل لموضوع الدراسة، ولإبراز أهم الملامح والسمات العامة لمجتمعى البحث.

أولًا: المفاهيم

يعرف الباحث مصطلح فن الأداء الحركى من أجل الوصول إلى مفهوم دلالى وإجرائى يتم تناوله كطريقة للتعبير فى بحثه « فنون الأداء الحركى».-

١ ـ (الفن) Art

تدل كلمة «الفن» على كل عمل إنسانى يتطلب إنجازه مهارة خاصة، ويقتضى حذقًا ودربة متميزة، وفى التعبير الاصطلاحى العلمى المشهور أطلقت كلمة الفن على الفنون التعبيرية واستحوذت بها دون سواها عند الإطلاق، مثل: فنون الشعر والغناء والموسيقى والتصوير والرقص والنحت؛ وذلك لارتباطها - فى الأصل- بعنصر الجمال دون الغايات النفعية، وتعريف الفن الاصطلاحى الشائع هو: « التعبير الذى يتخذ مادة وسيطة، كى يعبر الفنان بواسطتها عن انفعالاته الجمالية، سواء لما يشاهده فى الطبيعة أو يراه فى الخيال كى ينقله إلى الآخرين[1]».

ويُعرف الفن أيضًا بأنه المقدرة والمهارة، وهو بمعناه المحدود يعرف بكل ما تضمه الآداب من شعر، وقصة ودراما، وكذلك التصوير والنحت والتمثيل..

(١) إميل بديع يعقوب، ميشال عاصى، المعجم المفصل فى اللغة والأدب، بيروت ـ لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٨٧، مجلد ١، ص ٩٥٦.

أما تعريف الفن بمعناه الواسع فهو كل عمل إنسانى يتطلب مهارة خاصة بما فى ذلك الحرف والإنتاج الصناعى والإبداعى.. وقد رأى العلماء أن الفنون خمسة هى: الشعر والموسيقا والرقص والنحت والرسم، وما ينضوى تحتها، ورأوا وجود فنون للسلوك وهى التى تختص بإرادة الخير، وفنونًا عالية تختص بإدراك النافع، والفن كله يرمى إلى الخير والنفع ومعرفة الجمال، ولا يكون فنًا إذا لم يتصف بالثلاثة جميعًا[1].

وفن فلان فنًا؛ أى كثر تفننه فهو مِفن وفنان، وفنن الشيء جعله فنونًا وأنواعًا فيقال أفانين الكلام؛ أى أساليبه وطرقه، فالفن مهارة يحكمها الذوق والموهبة والتطبيق العملى للنظريات العلمية بالوسائل التى تحققها، ويكتسب بالدراسة والمرانة، المهارة فى اللغة: الحذق فى الشيء، والماهر هو الحاذق بكل عمل وأكثر ما يوصف به السابح المجيد، والجمع مهرة، ويقال مهرت بهذا الشيء وأمهرت بهذه المهارة؛ أى صرت بها حاذقًا، والفن هو جملة الوسائل التى يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر[2].

وبذلك يتضح أن معظم المعاجم والقواميس استخدمت لفظة مهارة لمفهوم الفن؛ ولذا سوف نستخدم كلمة الفن للدلالة على المهارات.

٢ ــ (الأداء) Performance

الأداء performance قد يعادل الإنجاز Achievement بمعنى أن أى أداء لابد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات

(١) محمد التونجى، المعجم المفصل فى الأدب، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩٩، ج١، ص٦٩١.

(٢) المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التعليم المصرية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٤٨٢.

والأساليب والوسائل والمهارات التى يتم من خلالها هذا الأداء، فالأداء هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة فى مجال معين، وهو يتطلب قدرًا مناسبًا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن أو الكفاءة، وقيل أخذ للدهر أداته (من العدة) وقد تأدى القوم تأديًا إذا أخذوا العدة التى تقويهم على الدهر وغيره، ولكل ذى حرفة أداة، وهى آلته التى تقيم حرفته، ورجل مؤد: ذو أداة، وأدى الشىء أوصله وقام به[1].

ويعرف إرفنج جوفمان(*) Erving Goffman (١٩٢٢ ـ ١٩٨٢) الأداء «بأنه كل أنشطة الفرد التى تحدث خلال فترة ما وتتميز بوجود هذا الفرد أمام مجموعة من المشاهدين وأنه يترك أثره عليهم» ويفترض أن الأداء يعتمد على وجود علاقة بين المؤدى والمشاهدين، وكذلك تعترف جميع نظريات الأداء بذلك بدرجة أو أخرى، وأيضًا يميل بعض واضعى نظريات الأداء إلى التأكيد بدرجة كبيرة على المشاهدين أو على المجتمع الذى يحدث فيه الأداء[2].

ومن ثم فإن مصطلح الأداء performance أصبح منتشرًا فى السنوات الأخيرة فى مجال واسع من الأنشطة الفنية والأدبية والعلوم الاجتماعية، وأحدث جدلًا كبيرًا بين المهتمين، وتعددت الآراء حوله كمصطلح ومفهوم يحمل من التفسير الكثير من الرؤى.

ويشير عالم الأجناس ريتشارد بومان Richard Bauman فى كتابه الموسوعة

---

(١) جلين ويلسون، مرجع سابق، ص ٨.

(*) إرفنج جوفمان:عالم اجتماع أمريكى، من أنصار التفاعلية الرمزية، من مؤلفاته " تقديم النفس فى الحياة اليومية ١٩٧١.

للمزيد انظر: إيان كريب، النظرية الاجتماعية من باسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٤٤، ١٩٩٩، ص١٢٢.

(٢) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص ٢٩.

العالمية للاتصالات "International Encyclopedia of Communication" إلى أن: «كل أداء يشتمل على وعى بالثنائية، ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه فى صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالى له، أو نموذج أصلى موجود فى الذاكرة»[1].

ويذكر ريتشارد شيشنر[*] Richard Scheshner (١٩٣٤م) إن المجالات المشتركة بين نظرية الأداء والعلوم الاجتماعية، تتمثل فى الآتى:

١ - الأداء فى الحياة اليومية، بما فى ذلك كل أنواع الاجتماعيات.

٢ - التكوينات الرياضية، الطقوس، واللعب، والسلوك العام والسياسى.

٣ - تحليل مختلف الاتصالات (خلاف الكلمة المكتوبة)، والإشارات.

٤ - العلاقة بين السلوك الإنسانى وسلوك الحيوان،مع التركيز على اللعب والطقوس السلوكية.

٥ - نواحى العلاج النفسى الذى يؤكد على العلاقة المباشرة بين شخص وآخر، وعلى إعادة ما حدث، وعلى الوعى بالجسد.

٦ - تكوين نظرية موحدة للأداء، التى هى فى الواقع من نظريات السلوك[2].

---

(١) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص ١٣.

(*) ريتشارد شيشنر: أستاذ دراسات الأداء في مدرسة تيش للفنون، جامعة نيويورك، ورئيس تحرير تقرير التجارة والتنمية، حصل على ماجستير من جامعة ولاية ايوا (١٩٥٨)، والدكتوراه من جامعة تولين (١٩٦٢)، وهو واحد من مؤسسي الأداء فى كلية تيش للفنون في جامعة نيويورك، أسس فريق الأداء في نيويورك في عام ١٩٦٧، من مؤلفاته: نهاية الإنسانية (١٩٨١)، بين المسرح والأنثروبولوجيا (١٩٨٥)، مستقبل الطقوس (١٩٩٣)، نظرية الأداء (عام ١٩٨٨) دراسات فى الأداء (٢٠٠٦)

- للمزيد انظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة ar.wikipedia.org/wiki

(2) Richard Scheshner, common areas between the theory of performance, and the social sciences, Drama Review, New York, 1973.

ويعرف شيشنر الأداء بأنه «السلوك المستعاد»، ويشير هذا المفهوم إلى أنه صفة فى الأداء تشتمل على استعراض المهارات، ولكنها تعتمد بدلًا من ذلك على مسافة تباعد بين النفس والسلوك، وهناك مفهومان مختلفان عن الأداء، أحدهما يشتمل على استعراض المهارات، والآخر يشتمل على الاستعراض أيضًا، ولكنه استعراض لأنماط معروفة ومقننة من السلوك أكثر منه استعراضًا لمهارات معينة...وقد استخدم ويليام. هـ. جينسين(*) William. H. Jansen لفظ أداء كمصطلح أساسى فى نظريات النقد للتعامل مع أكثر مايثير الاهتمام فى دراسات الفولكلور فى فترة الخمسينيات، ألا وهو التصنيف classification، وقد اقترح جينسين نموذجًا للتصنيف يكون فيه الأداء والمشاركة على طرفى ألوان الطيف Spectrum حسب درجة اندماج المشاهدين فى الحدث[1].

وأكد ميلتون سينجر(**) Milton Singer أن حضارات الشعوب تتمثل وتتركز فى أحداث معينة، أو أداءات ثقافية من الممكن عرضها على أنفسهم أو على الآخرين، فهى توفر أكثر ما فى التكوين الثقافى من الواحدات المادية والملموسة، ومن ضمن هذه الأداءات عدد سينجر المسرح التقليدى، والرقص، والكونسير، والحفلات الموسيقية، والأعياد الدينية، وحفلات الزفاف..إلخ.

(*) ويليام هـ. جينسين: باحث أنثروبولوجيا أمريكى، أستاذ مشارك قسم الانثروبولوجيا، كلية الآداب والعلوم، ورئيس الصحة والسكان والموارد البشرية مكتب USAID / المغرب، من مؤلفاته: "الأنثروبولوجيا في الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية: نظرة عامة" ممارسة علم الإنسان -عام ١٩٨١.، "أنثروبولوجيا التنمية: الاتجاهات الحالية والاتجاهات المستقبلية." عام ١٩٨٩.
- للمزيد انظر: anthropology.unc.edu

(١) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص٢٣.

(**) ميلتون سينجر: زميل فى الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم عام ١٩٧٢، ومحاضر في جمعية الأنثروبولوجيا الأمريكية عام ١٩٧٨، وحصل على جائزة العالم المتميز من جمعية الدراسات الآسيوية في عام ١٩٨٤.

وكل هذه الأنواع من الأداء لديها بعض الخصائص المعينة لفترة زمنية محددة، وعدد من المؤدين، وجمهورمن المشاهدين، ومكان مناسب للأداء[1].

وقد ركز أيوجينيو باربا[*] Eugenio Barbe (١٩٣٦م)، وهو أحد واضعى نظريات الأداء والذى ارتبط أسلوبه بعلم الأنثروبولوجيا فى كتاباته المختلفة عن الحضارة الاجتماعية socio-culture والسلوك النفسى للمؤدى عبر الحضارات المختلفة، وخاصة فى قاموس أنثروبولوجيا المسرح، ومقال الفن السرى للمؤدى والذى نشره فى عام ١٩٩١ م.

وسوف نركز على ما قدمه باربا فيما يختص بالأفعال الجسدية ــ موضوع دراستنا ــ فقد قسَّم باربا الأفعال الجسدية المحتملة إلى ثلاثة أنواع:

١ - التكنيك اليومى: وهو خاص عمومًا بتوصيل المضمون.

٢ - تكنيك المهارات: مثل مايقوم بها البهلوانات والتى تسعى إلى تحويل الجسد وإثارة الدهشة والإعجاب.

٣ - التكنيك الزائد عن الحاجة اليومية: وهو الذى لايسعى إلى تحويل الجسد، ولكنه يسعى إلى تزويده بالمعلومات، وإلى وضعه فى موقف معين يكون فيه حيًا وشاعرًا بوجوده تمامًا دون أن يقدم على شىء، فلا يضع باربا أساسًا للأداء فى الموقف الذى يؤدى فيه (إطاره الثقافى أو أسلوب رصده)، ولكنه يضعه على مستوى معين من التنظيم فى جسد المؤدى، وهو المستوى الذى يسبق التعبير[2].

---

(1) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص24.

(*) أيوجينيو باربا: مؤلف ومخرج مسرحى إيطالى شهير، مؤسس المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح (ISTA)، حصل على العديد من الجوائز العالمية منها جائزة الأكاديمية الدنماركية، وجائزة برانديللو الدولية، للمزيد انظر: ar.wikipedia.org /wiki

(٢) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص٣٠.

وتعد الطقوس بمثابة الركيزة الأساسية لكثير من الفنون، حيث يتميز الطقس بالتكرار النمطى لنشاط ما استجلابًا لأثر سحرى، ولا يتكرر النمط السلوكى فقط نتيجة للعادة ولكن أيضًا لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة، وقد تكون جذور هذا النشاط فى الماضى عشوائية أو من قبيل المصادفة، أو قد تم نسيانها لكنها أصبحت ذات مغزى ثقافى واجتماعى ودينى له أهميته، وللطقوس عدة وظائف منها:

أـ تجديد المعالم الخاصة بالمناسبات الاجتماعية (زفاف، جنازة، مناسبات مختلفة).

ب ـ تقوية أواصر التوحد والانتماء إلى جماعة معينة.

جـ ـ التواصل مع العالم الذى يقع فيما وراء الطبيعة.

د ـ توسيع حدود الوعى من خلال الدخول فى حالات تشبه الغيبوبة أو حالات شبه انتشائية.

هـ ـ استرضاء الآلهة التى يعبدها المرء أو على فعل معين (صلاة، طقوس جماعية، إلخ)

و ـ ممارسة تأثير سحرى فى البيئة (كرقص جلب الأمطار وغيرها)[1].

ويبدو لنا أن الأداء يحدث نتيجة لقيام المؤدى بحركة ما للتعبير عن معنى ما بصورة فيها قدر كبير من المهارة، وهو بذلك يكون قد أظهر قدرًا كبيرًا من الاستعراض يوضح مدى إجادته لهذا الأداء، ولذلك سوف نستخدم كلمة الأداء للتعبير عن الاستعراض، وبهذا يصبح استخدام كلمتى فن الأداء للدلالة عن استعراض المهارات.

(١) آمال النور حامد، مرجع سابق، ص٧٢. ـ وانظر أيضًا: جلين ويلسون، مرجع سابق، ص٥٩.

٣ـ (الحركة) Movement

الحركة تعنى انتقال الجسم من مكان إلى آخر أو انتقال أجزائه، كما فى حركة الرحى، وحركه؛ أى أخرجه من سكونه[١].

والحركة تشتمل على (حركة فى الكم) وتعنى انتقال الجسم من كمية إلى أخرى، كالنمو والذبول، وأخرى (حركة فى الكيف) وتعنى انتقال الجسم من كيفية إلى أخرى كتسخن الماء وتبرده[٢].

والحركة لا تعنى فقط انتقال الجسم من مكان إلى آخر بل تعنى أيضًا جميع الإيماءات والإشارات والتصرفات، وكل تقدم يحدث تلقائيًا أو عمدًا في المكان، ويأخذ زمنًا معينًا كأفعال وردود أفعال عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها، فالحركة هى تعبير فاعل عن دواخل النفس البشرية المرتبطة بـ(الباعث) الذى يولّد الدافع ثم الفعل[٣].

وقد استقت الحركة ديناميكيتها من الجسد كمادة حية مرتبطة بغرائزها، وإذا ما دخل الجسم فى مضمار الفن وبالذات فن العرض من الرقص الجماعى بأنواعه، وكذلك الأوبرا، والمسرح الدرامى، والبانتومايم... إلخ، فأنه يستطيع التعبير عن الجمال الصحيح، وبما أن الحركة تتبدل وتتغير وفقًا لتغيرات البيئة ومصادر استنباطها، لذا أصبح من البديهى أن يكون هناك تنوع فى الحركة، وتحدد الحركات بالأنواع الآتية: الحركة الاضطرارية والحركة الانعكاسية والحركة التقنية، ولها أشكال مختلفة مثل: الحركة المستقيمة، والحركة الدائرية، والحركة الموضعية، والحركة المنحنية، والحركات المتعرجة، والحركة الواثبة،

---

(١) المعجم الوجيز، مرجع سابق، ص ١٤٦.

(٢) محمد التونجى، مرجع سابق، ص٣٥٨.

(٣) عونى كرومى، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤٠، سوريا، مطابع وزارة الثقافة، ١٩٩٤، ص١٦.

وأشكال أخرى كثيرة تعبر جميعها عن دلالات ومفاهيم تكشف عن مكنون النفس البشرية[1].

وقد أوضح عالم الأنثروبولوجيا فيكتور ترنر(*) Victor Turner (١٩٢٠ - ١٩٨٣م) أن الحركة وتجربتها الذاتية تمدنا بأساس معلوماتنا واعتباراتنا تجاه العالم، فالحركة فى الطقوس الشعبية تؤدى إلى التعارف فى شكل مقبول ومعقول لأن الأجساد تتقابل فى شكل متغير، وهذا يؤدى إلى حالة مختلفة من الشعور، فالحركة تعبر عن القدرة على مشاركة الآخرين فى المشاعر والأفكار وفى أداء نفس الحركات، وتعد الحركة من بين أهم الوسائل المستخدمة من قبل الإنسان للتعبير عن حاجاته ودوافعه وغرائزه، سواء أكان هذا التعبير مع الشيء أو ضده؛ إذ أن الحركة تعد من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة، بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعًا وتطورًا... وقد تكون الحركة حركة اليد أو الذراع أو الساق أو الرأس أو الجسد كله، وتسعى الحركة الى خلق بعض الدلالات وتوصيلها[2].

وقد تأثر فيكتور ترنر بأعمال أرنولد فان جنب (**) Arnold van gennep التى كتبت فى أوائل القرن العشرين، وعلى الأخص عمله «طقوس العبور أو المرور» Rites de passage، فقد كان فان جنب مهتمًا بتطوير نموذج لتحليل

---

(١) حسون فريد بدرى، وسامى عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحى، بغداد - العراق، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص٤٤.

(*) فيكتور ترنر: ولد فى اسكتلندا، أستاذ وباحث فى مجال الأنثروبولوجيا الثقافية، اشتهر بأبحاثه المتخصصة فى الرموز والطقوس وشعائر المرور، للمزيد انظر: ar.wikipedia.org /wiki

(٢) سوزان السعيد يوسف، المأثورات الشعبية فى سيوه، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٧، ص٤٥.

(**) أرنولد فان جنب: عالم أنثروبولوجيا فرنسى شهير ابتكر اصطلاح طقوس المرور من أهم مؤلفاته فى كتاب طقوس المرور (١٩٠٩) للمزيد انظر: منتديات الديار العربية www.arabi.im/

أنظمة الطقوس التى تنظم تحول الأفراد أو مجتمعات بأكملها من موقف اجتماعى إلى موقف آخر، وركز على الاحتفالات التى ينتقل بها الأفراد إلى دور آخر، وتناول أيضا تكرار التغييرات فى التقويم السنوى والفصول، وهذا النوع العام من العبور هو ما كان ترنر يسعى لتحليله، وقد انعكس تأثر ترنر ثقافيًا بفان جنب على نظرية الأداء التى ظهرت بعد ذلك بدرجة كبيرة، واعتبر كل من ميلتون سنجر وبومان وباربا الأداء الحركى كنشاط منفصل عن الأنشطة اليومية على الرغم من أن كل منهم تناوله من وجهة مختلفة[1].

وعلى هذا سوف نستخدم كلمة الحركة للتعبير عن الأفكار، وأيضًا للتعبير عن الإيماءات والإشارات، وبذلك يستخدم مفهوم فنون الأداء الحركى للدلالة على استعراض المهارات الحركية التى تعبر عن الأفكار.

(١) مارفن كارلسون، مرجع سابق، ص٣٢.

ثانيًا: النظرية

١ ـ التفاعلية الرمزية (Symbolic Interactional)

تستخدم الدراسة نظرية التفاعلية الرمزية كاتجاه نظرى من أجل الوصول إلى تقديم صور أدق للواقع الثقافى والاجتماعى لمجتمعى النوبة المصرية والسودانية، وفهم أعمق لثقافتهم وسلوكياتهم الاجتماعية، حيث ترتكز القضايا المحورية حول التفاعل Interaction والاتصال Communication، ولأن الفرد يعيش فى عالم من الرموز والمعانى المحيطة به فى كل موقف يتعامل فيه مع الآخرين، فإن هذه الرموز تمثل الركائز التى يعتمد عليها الاتصال والتفاعل الإنسانى، حيث يتم دراسة الجوانب المعرفية والشعورية لسلوكيات المؤدين، والتى تأخذ أشكالًا ظاهرة عبر التفاعل والتواصل بين الأفراد، بواسطة البحث عن الحركات التى ينظمون بها الظواهر على أساسها، فالرموز تلعب دورًا مهمًا فى فهم المجتمعات البشرية، وتقدم معانى مكثفة تعبر عن آراء الناس وإرادتهم وميولهم[1].

فالحياة الاجتماعية ما هى إلا عملية تفاعل، والتفاعل يقوم على الفعل Action ورد الفعل Reaction بين شخصين أو أكثر، ولايمكن أن يقوم التفاعل

(١) جورج ريتزر، قراءات معاصرة فى نظرية علم الاجتماع، ترجمة: مصطفى خلف عبد الجواد، مراجعة وتقديم: محمد الجوهرى، القاهرة، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، ٢٠٠٢، ص ٥٩.

دونها اتصال، والرموز شكل من أشكال التعبير حيث إنها تعبر عن الجماعة، بحيث يصبح الرمز الجمعى العام رمزًا شخصيًا خاصًا بفرد معين، ولكن هذه الخصوصية لا تتعارض مع الصفة الأساسية للرموز، وهى كونها عامة وجمعية ومتفق عليها من أفراد المجتمع ككل[1].

ويعد الرقص سلوكًا اجتماعيًا أو لغة جسدية ورمزًا للشعور ووسيلة أكثر فاعلية مقارنة باللغة فى الكشف عن الحاجات أو الرغبات، فالحركات الراقصة تصبح رموزًا نمطية مقننة، كما أن بعض أعضاء المجتمع الواحد قد يفهمون أن هذه الرموز مقصود بها تمثيل للخبرات فى العالم الخارجى، وأن الحركة والإيقاع اللذين يستهدفان غايات دينية أو سحرية ونفعية هما أسبق تاريخيًا من اللغة، وأنه يمكن من خلال الدراما التى تتوسل بالإيماءة والإشارة والحركة والإيقاع والكلمة إلى جانب تشكيل المادة، تتبع أشكالًا متنوعة للفنون التى تحتوى فى داخلها على وسائل متعددة للتعبير، فالدراما من أعرق الفنون وأكثرها ارتباطًا بنفسية الجماعات، والتعبير الدرامى المصحوب بالانفعالات هو جوهر الممارسة الطقسية، حيث يلجأ الراقصون فى ظاهرة الزار - على سبيل المثال - إلى تعذيب الجسد كوسيلة لطرد الأرواح الشريرة التى حلت به كما يعتقدون، وأيضا يجد أتباع الطرق الصوفية فى حلقات الذكر بلسمًا شافيًا لأمراض الجسم والنفس[2].

وقد احتلت الرموز حيزًا كبيرًا من اهتمام الفلاسفة والعلماء والمفكرين والمشتغلين بالأنثروبولوجيا والفولكلور، لإدراكهم لدورها الحيوى ليس فقط فى حياة الإنسان الاجتماعية والثقافية؛ بل أيضًا فى اهتماماته الشخصية وإبداعاته الفكرية والفنية والأدبية، فالرموز أبدعها المجتمع والأفراد، وهى فى الوقت نفسه عنصر مهم في تشكيل وإعادة تشكيل هويتهم الثقافية، فالمجتمع نسق

(١) إيان كريب، مرجع سابق، ص١٢١.

(٢) عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩، ص ص ٣٠٩، ٣١٢.

متفاعل؛ أى أنه كيان متجدد باستمرار بين كل لحظة و أخرى، ونجد أن التفاعل بين الفرد والمجتمع هو الذى يحدد هوية كل من الفرد والمجتمع فى الوقت نفسه، بحيث يصبح الفرد والمجتمع كيانًا واحدًا له شخصيته المميزة.

وتمثل التفاعلية الرمزية مفهومين أساسيين هما: الرموز و المعانى في ضوء صورة معينة للمجتمع المتفاعل، وتشير إلى معنى الرموز على اعتبار أنها القدرة التى تمتلكها الإنسانية للتعبير عن الأفكار باستخدام الرموز فى تعاملاتهم مع بعضهم البعض، ويشير مفهوم الرموز إلى الأشياء التى ترمز إلى شيء آخر، أو يكون لها معانى أعمق من الجانب السطحى للرمز، ويتم تحديد معنى الرموز عن طريق الاتفاق بين أعضاء الجماعة، إذ يتعلم الأطفال التمييز - على سبيل المثال - بين كل من رجل الشرطة والطبيب والعامل و لاعب كرة القدم عن طريق نوعية الملابس التي يرتدونها، وقد ينظر أحد أفراد مجتمع آخر لهذه الملابس على اعتبار أنها مجرد ملابس فقط، ونجد أن هؤلاء الذين تعلموا ما ترمز إليه هذه الملابس يمكنهم تحديد العمل الذى يؤديه كل من يرتدى نوعًا معينًا من هذه الملابس وبالتالى يمكنهم التفاعل بسهولة مع كل منهم[1].

وللتفاعلية الرمزية تيارات كثيرة منها مدرسة شيكاغو التى تركز على عملية انسياب التفاعل والعمليات التأويلية وتنظر إلى الأسلوب الذى تتطور به المعانى وتتغير، ومدرسة أيوا ورائدها مانفرد كون[*] Manfred Kuhn (١٩١١ ــ ١٩٦٣ م) تؤكد عل تحويل تلك الأفكار إلى متغيرات قابلة للقياس، مفترضة أن الذات مستقرة وثابتة نسبيًا، وأيضًا يوجد تيار آخر يسمى تيار نظرية الدور، حيث ينظر إلى الطريقة التى تكون بها المحادثة الداخلية وسيطًا للذات فى تقديم نفسها فى بنى الأدوار التى تبدأ بمستوى الوحدات الصغرى Micro، منطلقة

---

(١) طلعت لطفى، و كمال الزيات، النظرية المعاصرة فى علم الاجتماع، القاهرة، دار غريب للطباعة، ١٩٩٩، ص ١٢٠.

(*) مانفريد كون: عالم اجتماع أمريكى، من رواد مدرسة آيوا للتفاعلية الرمزية.

منها لفهم الوحدات الكبرى، بمعنى أنها تبدأ بالأفراد وسلوكهم كمدخل لفهم النسق الاجتماعى، فأفعال الأفراد تصبح ثابتة لتشكل بنية من الأدوار[1].

ويمكن النظر إلى هذه الأدوار من حيث توقعات البشر بعضهم تجاه بعض من حيث المعانى والرموز، وهنا يصبح التركيز إما على بُنى الأدوار والأنساق الاجتماعية، أو على سلوك الدور والفعل الاجتماعى، وهى لا تشغل نفسها بالتحليل على مستوى الأنساق بقدر اهتمامها بالتفاعل الرمزى المتشكل عبر اللغة والمعانى، والصور الذهنية استنادًا إلى حقيقة مهمة، هى أن على الفرد أن يستوعب أدوار الآخرين... ويعد جورج هربرت ميد (*) George Herbert Mead (١٨٦٣ ــ ١٩٣١م) من أوائل واضعى نظرية التفاعلية الرمزية، وقد استطاع أن يبلور الأفكار الأساسية لهذه النظرية؛ حيث إنه يؤكد على عملية الاتصال الرمزى من خلال استخدام الأفكار والمفاهيم، وأن النظام الاجتماعى هو نتاج الأفعال التى يصنعها أفراد المجتمع، ويشير إلى أن المعنى ليس مفروضًا عليهم، وإنما هو موضوع يخضع للتفاوض والتداول بين الأفراد، ويعتبر جورج هربرت ميد أن التنشئة الاجتماعية هى نتاج عملية التفاعل أولًا مع الآخر ذى الدلالة ثم مع الآخر العام، فالطفل فى مرحلة مبكرة يعيد إنتاج سلوكيات محددة من خلال ألعابه، ثم فى مرحلة أخرى يمكنه أن يلعب وحده إبداع الدور الذى يختاره ويعبرعنه كما يفهمه، فيقوم بهذه الأدوار عن طريق حركات رمزية محددة وكأنه يستبطن في داخله أدوار غيره، هذا اللعب الحرهوالذى يؤهله فى الدخول على المرحلة الثانية والتى يسميها جورج ميد «دلالات الآخر»[2].

---

(١) فادية عمر الجولانى، علم الاجتماع التربوى، الإسكندرية، مركز الإسكندرية للكتاب،١٩٩٧، ص٢١٥.

(*) جورج هربرت ميد: عالم اجتماع أمريكى،وفيلسوف ومؤسس علم النفس الاجتماعى، من أهم مؤلفاته «آلية الوعى الاجتماعى الذات الاجتماعية، العقل والذات والمجتمع ».

(٢) إيان كريب، مرجع سابق، ص ص ١١٨، ص ١٢٠.

ويتفق هربرت بلومر(*) Herbert Blumer (١٩٠٠ـ١٩٨٦ م) مع جورج ميد فى أن التفاعل الرمزى هو السمة المميزة للتفاعل البشرى، وأن تلك السمة الخاصة تنطوى على ترجمة رموز وأحداث الأفراد وأفعالهم المتبادلة، وقد طرح فرضياته فى النقاط التالية: « إن البشر يتصرفون حيال الأشياء على أساس ما تعنيه تلك الأشياء بالنسبة إليهم... وأن هذه المعانى هى نتاج للتفاعل الاجتماعى الإنسانى... وأن هذه المعانى تحور وتعدل ويتم تداولها عبر عمليات تأويل يستخدمها كل فرد فى تعامله مع الإشارات التى يواجهها »[١].

يقول كارل جوستاف يونج: « تعتمد الرمزية على موقف الوعى الذى يتأملها « فالشجرة على سبيل المثال ليست مجرد ظاهرة محسوسة أو واقعية، بل هى أيضًا رمز لشىء مجهول على نحو تقريبى ومتسم بالمعنى على نحو حيوى.. رمز يشير إلى الحياة الإنسانية، ويحتمل أن تمثل الواقعة ذاتها أو الشىء ذاته رمزًا لإنسان ودلالة لإنسان آخر[٢].

وقد وجه إرفنج جوفمان اهتمامه لتطوير مدخل التفاعلية الرمزية لتحليل الأنساق الاجتماعية، مؤكدًا على أن التفاعل ــ وخاصة النمط المعيارى والأخلاقى ـ ما هو إلا الانطباع الذهنى الإرادى الذى يتم فى نطاق المواجهة، كما أن المعلومات تسهم فى تعريف الموقف وتوضيح توقعات الدور[٣].

وللتفاعلية الرمزية عدة مفاهيم وهى:

● التفاعل: Interaction وهو سلسلة متبادلة ومستمرة من الاتصالات بين فرد وفرد، أو فرد مع جماعة، أو جماعة مع جماعة.

(*) هربرت بلومر: عالم اجتماع أمريكى، متخصص فى الدراسات النفسية الاجتماعية والسلوك الجمعى، ومؤسس مصطلح التفاعل الرمزى.

(١) إيان كريب، مرجع سابق، ص ١١٩.

(٢) يولاند جاكوبى، مرجع سابق، ص ١٣٩.

(٣) فادية عمر الجولانى،مرجع سابق، ص ٢١٨.

- المرونة Flexibility: ويقصد بها استطاعة الإنسان أن يتصرف فى مجموعة ظروف بطريقة واحدة فى وقت واحد، وبطريقة مختلفة فى وقت آخر، وبطريقة متباينة فى فرصة ثالثة.
- الوعى الذاتى: Self- Consciousness وهو مقدرة الإنسان على تمثل الدور، فالتوقعات التى تكون لدى الآخرين عن سلوكنا في ظروف معينة، هى بمثابة نصوص يجب أن نعيها حتى نمثلها، على حد تعبير جوفهان[1].
- الرموز Symbols: وهى مجموعة من الإشارات المصطنعة يستخدمها الإنسان لتسهيل عملية التواصل، وتشمل عند جورج هربرت ميد «اللغة»، وعند هربرت بلومر «المعانى»، وعند إرفنج جوفهان «الانطباعات والصور الذهنية»[2].

ومن ثم فالتفاعلية الرمزية ترى أن المجتمع نسق متفاعل، ولا يمكن أن يوجد شيء فى المجتمع خارج إطار التفاعل، أى أن المجتمع كيان متجدد باستمرار بين كل لحظة و أخرى ونجد أن التفاعل بين الفرد والمجتمع هو الذى يحدد هوية كل من الفرد والمجتمع فى الوقت نفسه، بحيث يصبح الفرد والمجتمع كيانًا واحدًا له شخصيته المميزة.

(١) إيان كريب، مرجع سابق، ص ١٢٢.
(٢) على عبد الرزاق جلبى، الاتجاهات الأساسية فى نظرية علم الاجتماع، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣، ص٢٣٨.

٢ ـــ النظرية الوظيفية

النظرية الوظيفية Functionalism هى التى تدرس الظواهر الثقافية فى إطار البناء الثقافى والاجتماعى الكلى من حيث الوظائف التى تؤديها، حيث تركز هذه النظرية على الدور الذى تلعبه الثقافة الشعبية، وكيفية إسهامها في الحفاظ على النظم الاجتماعية ودعمها، وكيفية أداء الثقافة الشعبية لدورها، والقيام بوظيفتها فى إطار ثقافة المجتمع[1].

ظهر مصطلح وظيفة Function مبكرًا حيث استخدمه لابينتز فى الرياضيات عام ١٦٨٤، كما استخدمه علماء رياضيون آخرون، وأيضًا استخدم فى الفسيولوجيا، وقد امتدت الفكرة الوظيفية من تلك العلوم إلى التفكير الاجتماعى إبان القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فاهتم العلماء بهذا المفهوم واستخدموه فى مقابل الدراسات التطورية والانتشارية، فنجد أميل دوركايم[*] Durkheim (١٨٥٨ ـ ١٩١٧) يضع أول تحديد علمى منظم للوظيفة وذلك فى عام١٨٩٥، حيث رأى «أن وظيفة النظام الاجتماعى هى التوافق بين الأنشطة، واحتياجات الكائن العضوى الاجتماعى»[2].

وقد استقرت الوظيفية كنزعة علمية فى الدراسات الأنثروبولوجية، وأصبحت تغطى الروابط القائمة بين العناصر الثقافية، حيث أسهمت فى توجيه الأنثروبولوجيا إلى مزيد من التفاصيل الكاملة للثقافة التى لا تقتصر على شكل العناصر الثقافية فحسب، بل بالاهتمام أيضًا بالعلاقات والتفاعلات فيما بينها فى

---

(١) ريتشارد دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة وتقديم: محمد الجوهرى، وحسن الشامى، القاهرة، دار الكتب الجامعى، ١٩٧٢، ص ٨٩.

(*) أميل دور كايم: عالم اجتماع فرنسى شهير، سافر إلى ألمانيا ودرس الفولكلور والاقتصاد والأنثروبولوجيا الثقافية، من مؤلفاته « الأشكال الأولية للحياة الدينية، تقسيم العمل الاجتماعى»، للمزيد انظر: إيكه هولتكرانس، مرجع سابق، ص ٣٨٥.

(٢) إيكه هولتكرانس، مرجع سابق، ص ٣٧٢.

محاولة للفهم وللمقارنة، والوصول إلى بعض التعميمات الوصفية[1].

وتدور الفكرة الأساسية فى هذا الاتجاه حول المجتمع كنسق واحد، يتألف من عدد من النظم المتفاعلة والمتساندة، والتى يؤثر بعضها فى بعض، ومن ثم يُعد تناول مدى إسهام ونصيب كل نظام فى المحافظة على تماسك المجتمع من أجل استمراره هو الوظيفة المؤداة[2].

ومن هنا فإن أى دراسة لعناصر الثقافة تتطلب أولًا دراسة المجتمع كبناء اجتماعى يشتمل على مجموعة من الأنساق الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، التى تضم عددًا من النظم الاجتماعية المتفاعلة فيما بينها... وهو ما يؤكده إيكة هولتكرانس فى تعريفه للفولكلور الوظيفى: « بإنه دراسة الفولكلور وفقًا للمنهجين الوظيفى والسوسيولوجى»[3].

ويُعَّرفه أحمد رشدى صالح أيضًا بإنه: «رؤية سوسيولوجية ترمى إلى تحليل ودراسة بنى المجتمع من ناحية والوظائف التى تقوم بها هذه البنى من ناحية أخرى»[4].

وهذا يعنى أن لكل عنصر ثقافى فى البنية الاجتماعية وظيفة يؤديها لأن الفنون الشعبية ومنها فنون الحركة تحيا بين الشعوب طالما كان لها وظيفة، فإذا لم تؤدِ تلك الوظيفة فإنها تختفى، فالجماعة تشعر أحيانًا بالحاجة إلى فعل أنماط معينة من فنون الحركة الشعبية فتفعلها، ولا تشعر بحاجة إلى فعل أنماط أخرى لأنها لا تؤدى وظيفة لها فلا تفعلها وتختفى من فولكلورها.

---

(١) سعاد عثمان أحمد، محمد الجوهرى، وآخرون، النظرية فى علم الفولكلور، القاهرة، بدون، ٢٠٠٣، ص٩٨.

(٢) إيفانز بريتشارد، البناء الاجتماعى «مدخل لدراسة المجتمع»، ج١، المفهومات،ترجمة: أحمد أبو زيد، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٦٦، ص ٥٧.

(٣) محمد الجوهرى، علم الفولكلور، دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية،١٩٩٩، ص١٢١.

(٤) أحمد رشدى صالح، الأدب الشعبى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص١٥.

ويرى ريتشارد دورسون (*) Richard Dorson «أن النظرية الوظيفية مقنعة فى دراسات التراث الشعبى لعدم خوضها فى موضوعات الأصول والانتشار وتركيزها على الدور الذى يلعبه التراث الشعبى فى ثقافة معينة» (١).

ويقول «رالف لنتون Ralph Linton» لا وجود لمجتمع بدون ثقافة، كما لا وجود لأى فرد بدون ثقافة، فلابد من دراسة الإنسان لا بحسبانه جسدًا فحسب، بل بوصفه مركبًا من جسد وروح، ومن ثم ننظر للرقص بوصفه يشكل ظاهرة ثقافية طالما أنه سلوك إنسانى موجه لتلبية غاية وظيفية وسد حاجة بعينها» (٢).

ومن هذا المنطلق فإن دراسة المجتمع لابد وأن تكون دراسة متعمقة من جوانبه المتعددة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية والدينية، وعليه رصد الدور والوظيفة التى تؤديها الفنون الحركية فى إطار البناء الاجتماعى لمجتمع البحث، وارتباطها بباقى عناصر الثقافة الأخرى من فنون وأدب شعبى ومعتقدات، هذا على اعتبار أن أية ظاهرة فولكلورية (ومنها فنون الحركة، خاصة الرقص) لابد وأن تحتوى على كل أقسام الفولكلور بداخلها.

ويمثل إسهام برونيسلاو مالينوفسكى (**) Bronislaw Malinowski (١٨٨٤ ـ ١٩٤١) فى النظرية الوظيفية طرحًا نظريًا يقوم على فرضية مفادها أن جميع السمات الثقافية تشكل أجزاء مقيدة للمجتمع الذى توجد فيه، أى أن

(*) ريتشارد دورسون: عالم أمريكى متخصص فى الحضارة والفولكلور، يرأس عدة مجلات وجمعيات فولكلورية، وهو من أبرز الباحثين فى ميدان دراسة الفولكلور فى الولايات المتحدة، للمزيد انظر: إيكه هولتكرانس، مرجع سابق، ص ٣٨٤.

(١) ريتشارد دورسون، مرجع سابق، ص ٨٧.

(2) Ralph Linton, "The Cultural back ground of Personality ", New York, Appleton -Century – Company incorporated, 1945, p 30.

(**) برونيسلاو مالينوفسكي: ولد في بولنده، درس بجامعات بولنده ثم لندن، و تتلمذ على سلجمان Sligman، ثم سافر إلى استراليا وقام بدراسته المشهورة عن سكان جزر التروبرياند " ثم عمل فيما بعد أستاذا للأنثروبولوجيا الاجتماعية في لندن، ويرجع إليه الفضل في إعطاء الدراسات الوظيفية صبغتها النظرية، وإرساء قواعد مدرستها، و كان من بين تلاميذه ريموند فيرث، وإيفانز ريتشارد.

كل نمط ثقافى، وكل معتقد دينى، أو موقف من المواقف يمثل جزءًا من ثقافة المجتمع يؤدى وظيفة فى تلك الثقافة، وأن ثقافة أى مجتمع تنشأ وتتطور في إطار إشباع الاحتياجات البيولوجية للأفراد، وأن كل ثقافة هى كيان كلى وظيفى متكامل، وأن الأفراد يمكنهم أن ينشئوا لأنفسهم ثقافة خاصة أو أسلوبًا معينًا فى الحياة، يضمن لهم إشباع حاجاتهم الأساسية البيولوجية والنفسية والاجتماعية، ولذلك ربط الثقافة بجوانبها المختلفة المادية الروحية والاجتماعية بالاحتياجات الإنسانية[1].

وعلى هذا فالاهتمام بالبنية الاجتماعية يساعد على تفسير العلاقات، كما أن الاهتمام الوظيفى لتلبية الاحتياجات هو الذى يسمح بتحديد العلاقة بين العمل الثقافى والحاجة عند الإنسان سواء أكانت هذه الحاجة أولية أم فرعية[2].

ويرى مالينوفسكى أن الاستجابات الثقافية للحاجات البيولوجية هى التى تفرض على الإنسان عددًا من الضرورات الناتجة عن هذه الاحتياجات التى تتمثل نتيجة للحاجة الضرورية للغذاء، فظهرت استجابات ثقافية تتمثل فى الحصول على الغذاء والذى يعرف بالتنظيم الاقتصادى، والذى نراه فى صنع الآلات والأدوات اللازمة لإنتاج الغذاء واستخدامها لأغراض أخرى مختلفة، إلى جانب ظواهر أخرى مصاحبة مثل ملكية الأرض وتقسيماتها وتوزيع الثروة بين أفراد المجتمع وتقسيم العمل وما إلى ذلك، وكذلك هناك ضرورة ثقافية استجابة للاحتياج لتفسير الثقافة ذاتها بقصد الوصول إلى الوظيفة الأساسية للثقافة البشرية المتمثلة فى عمليات التعاون والحياة المشتركة، وأيضًا التنظيم السياسى الذى يحدد السلطات فى أى مجتمع، ويرتبط فى معظم المجتمعات بالتسلط والقهر، ويرمى إلى تنظيم العلاقات بين أفراد المجتمع فيما بينهم، وينظم علاقاتهم بغيرهم من المجتمعات، ويوفر لهم الحماية ضد الاعتداءات

---

(١) عيسى الشماس، مدخل إلى علم الانسان «الانثروبولوجيا»، دمشق ــ سوريا، منشورات اتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٤، ص ٦١.

(٢) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، اللاذقية ـ سوريا، دار الحوار، ١٩٨٧، ط٣، ص١٢.

التى قد تقع عليهم من الخارج، كما أن الضرورة التى تمثلها الطرق والوسائل التى ينتقل بها التراث الاجتماعى والثقافى من جيل إلى جيل، أى التربية المسئولة عن إعداد أفراد المجتمع تربويًا وتزويدهم بالمعارف اللازمة التى تؤهلهم للقيام بأدوارهم المحددة فى المجتمع، وهى تمثل القوانين المنظمة للسلوك الإنسانى من جميع جوانبه... كما أن النظام هو وحدة التحليل الأولى التى يمكن من خلالها دراسة علاقات التفاعل المختلفة داخل البناء الاجتماعى للمجتمع ككل، ويرى أن أى نظام اجتماعى لا يمكن له الاستمرار إذا انتهت وظيفته[1].

ويقول مالينوفسكى: « لكى يكتب للإنسان البقاء، فإن عليه إشباع سبع احتياحات بيولوجية، لكل منها استجاباتها الثقافية» ويرى أنها وحدة واحدة بمعنى كونها الجانب البيولوجى والثقافى لظاهرة واحدة، ويوضح الجدول التالى تلك الحاجات واستجاباتها الثقافية[2].

	الاحتياجات البيولوجية	الاستجابات الثقافية
١	غذائية	نظام التموين الغذائى
٢	تناسلية	نسق القرابة
٣	الراحة	المأوى
٤	الأمن	وسائل الحماية
٥	الحركة	الأنشطة المختلفة
٦	النمو	التربية
٧	الصحة	وسائل حفظ الصحة

جدول رقم (١) الاحتياجات البيولوجية والاستجابات الثقافية

فالحركة من الحاجات البيولوجية، وتدخل فى كافة الأنشطة المختلفة كاستجابة

(١) محمد الجوهرى، مرجع سابق، ص ١٢٠.

(٢) سعاد عثمان أحمد، مرجع سابق، ص١٠٥.

ثقافية، وعلى هذا، فالثقافة كيان وظيفى متكامل يماثل الكائن الحى، بحيث لا يمكن فهم دور وظيفة كل عضو فيه إلا من خلال معرفة علاقته بأعضاء الجسم الأخرى، ولذلك دعا مالينوفسكى إلى دراسة وظيفة كل عنصر ثقافى، عن طريق إعادة تكوين تاريخ نشأته وفى إطار علاقته مع العناصر الأخرى، وهذا يقتضى دراسة الثقافات الإنسانية كل على حدى، وكما هى في وضعها الراهن وليس كما كانت أو كيف تغيرت، وبذلك يكون مالينوفسكى قد قدم مفهومًا للوظيفة كأداة منهجية تمكن الباحث الأنثروبولوجى من إجراء ملاحظاته بطريقة مركزة ومتكاملة[1].

(1) John Freidl, Anthropology, Harper and Row , Publishers, New York, 1977, p.304.

ثالثًا: المنهج

إن من أهم مواصفات الدراسة الأنثروبولوجية أنها دراسة تكاملية وشاملة، أى لها نظرة شاملة للنظم والظواهر الاجتماعية، وذلك فى ارتباطها بالمناخ الاجتماعى من جهة، وبالجانب الأيكولوجى أو البيئى من جهة ثانية، فالحقائق الأنثروبولوجية تفسر من خلال ترابط عناصرها ومكوناتها بعضها ببعض، وقد كان تطور وتعدد المناهج فى مجال الأنثروبولوجيا لازمًا لتطور مجالات الأنثروبولوجيا وموضوعاتها واهتماماتها البحثية ومدى الاستفادة المرجوة من ذلك، وتتبع الدراسة عدة مناهج علمية فى إطار من التكامل والتساند ومنها:

١ ـ المنهج التاريخى

تم اتباع المنهج التاريخى لجمع المعلومات المهمة للأحداث والحقائق الماضية لفحصها ونقدها وتحليلها، والتأكد من صحتها وعرضها وترتيبها وتفسيرها واستخلاص التعميمات والنتائج العامة منها، والتى لا تقف فائدتها على فهم أحداث الماضى فحسب؛ بل تتعداه إلى المساعدة فى تفسيرالأحداث والمشكلات الجارية وتوجيه التخطيط بالنسبة للمستقبل، حيث يقوم المنهج التاريخى على أساس من الفحص الدقيق والنقد الموضوعى للمصادر المختلفة للحقائق التاريخية، من خلال تحليل وتركيب الأحداث والوقائع الماضية المسجلة فى الوثائق، فالمنهج التاريخى يعتمد على وصف وتسجيل ما مضى من وقائع

وأحداث، ويحللها ويفسرها بهدف الوصول الى تعميات تساعد على فهم الماضى، والحاضر واستشراف المستقبل.

وأن التأويل التاريخى لا يمكن أن يصدق على كل أنواع الأساطير والحكايات والخرافات، فضلًا عن أنه لا يبين العلة فى تشابه الملامح الأساسية المشتركة ما بين كل أساطير العالم؛ إذ لا يمكن القول إن تشابه الأساطير ناتج عن تشابه الأحداث التاريخية[1].

ولا يقف المنهج التاريخى عند مجرد الوصف؛ بل يحلل ويفسر، كما أن عامل الزمن شيء مهم وأساسى، حيث تتم دراسة المجتمع فى فترة زمنية معينة، وترجع أهمية المنهج التاريخى إلى أنه:

١ ـ منهج شمولى لا يقتصر على التاريخ أوالعلوم الاجتماعية فقط؛ بل يتعدى استخدامه إلى العلوم الطبيعية، الاقتصادية، العسكرية...الخ

٢ ـ يساعد فى التعرف على تاريخ و تطور النظم وعلاقتها بالنظم الأخرى والبيئة التى نشأت فيها.

٣ـ يساعد على معرفة تطور المشاكل وحلولها السابقة، ودراسة سلبيات وإيجابيات هذه الحلول.

٤ ـ يمكننا هذا المنهج من حل مشاكل معاصرة على ضوء خبرات الماضى.

٥ ـ يمثل نوعًا من التكامل بينه وبين المنهج المقارن.

كما يهدف المنهج التاريخى إلى:

- التعرف على نشأة الظاهرة.
- الكشف عن أسباب الظاهرة بموضوعية على ضوء ارتباطها بما قبلها أو بما عاصرها من حوادث.

---

(١) أحمد أبو زيد، دراسات فى الفولكلور، القاهرة، دار الثقافة للطباعة و النشر، ١٩٧٢، ص ١٥

- ربط الظاهرة التاريخية بالظواهر الأخرى الموالية لها والمتفاعلة معها.
- التأكد من صحة حوادث الماضى بوسائل علمية.
- إمكانية التنبؤ بالمستقبل من خلال دراستنا للماضى.

ولذا نرى أن استخدام المنهج التاريخى فى هذه الدراسة، سوف يساعد فى تتبع الظاهرة الثقافية والتغيرات التى طرأت عليها ومدى تعبيرها عن ثقافة المجتمع ودورها ووظائفها، عبر مراحل زمنية متتابعة، لأن عامل الزمن ليس أقل أثرًا من بقية العوامل التى تؤلف الثقافة، بالإضافة إلى محاولة تفسير أسباب التغير والعوامل التى تناولت نفس الموضوع فى الأزمنة السابقة، حيث يتم تتبع ظاهرة الفنون الحركية من خلال الأحداث الذى أثبتها المؤرخون وذكرها الأفراد، وتحليل الحقائق المتعلقة بالفنون الحركية والحياة الاجتماعية والثقافية التى شكلت الحاضر لمجتمعى النوبة السودانية والنوبة المصرية.

٢ ـ المنهج المقارن

إن المقصود بالمنهج المقارن: هو دراسة توزيع الظواهر الاجتماعية أو الظواهر الثقافية، أو أنماط من مجتمعات معينة، أو حتى إجراء المقارنة بين مجتمعات بأكملها، أو رصد الاستمرار أو التطور أو التغير الذى يطرأ عليها[1].

وتعتبر دراسة السمات الثقافية لفنون الحركة فى أى مجتمع من المجتمعات تهدف إلى الكشف عن العوامل التى أدت إلى هذه السمات وآثارها ونتائجها، وتحمل ضمنا المقارنة بين القديم والجديد، فالباحث فى المجال الثقافى يمكنه أن يحيط بالظاهرة موضوع الدراسة من خلال المنهج المقارن، حيث يمكننا بواسطة المقارنة الوصول إلى تحقيق دراسة وافية، كما تستند المقارنة إلى دراسة مختلف أوجه الشبه والاختلاف بين حادثتين أو أكثر.

---

(١) محمدعلى محمد، علم الاجتماع والمنهج العلمى، دراسة فى طرائق البحث وأساليبه، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٦، ص ٢٢٧.

ويعتمد المنهج على المقارنة بين ظاهرتين أو أكثر ويتم ذلك بمعرفة أوجه التشابه وأوجه الاختلاف، ويستطيع الباحث من خلاله الحصول على معارف أدق نميز بها موضوع الدراسة أوالحادثة فى مجال المقارنة والتصنيف.

يقول إميل دور كايم Emile Durkheim عن الحادثة: « هى الأداة المثلى للطريقة الاجتماعية» وهذه الحادثة محددة بزمانها ومكانها وتاريخها، ويمكن أن تكون كيفية قابلة للتحليل أو كمية لتحويلها إلى كم قابل للحساب[1].

وتوجد أربعة أنواع للمقارنة:

أولاً ـ المقارنة المغايرة: وهى المقارنة بين حادثتين اجتماعيتين أو أكثر وتكون أوجه الاختلاف فيها أكثر من أوجه التشابه.

ثانيًا ـ المقارنة الخارجية: وهى مقارنة حوادث اجتماعية مختلفة عن بعضها.

ثالثًا ـ المقارنة الداخلية: تدرس حادثة واحدة على سبيل المثال: البطالة أثناء الثورة قد يكون سببها راجع إلى ضعف النشاط الحربى أو لهجرة السكان أو تجمعهم فى السجون والمحتشدات.

رابعًا ـ المقارنة الاعتيادية: وهى مقارنة بين حادثتين أو أكثر من جنس واحد تكون أوجه التشابه بينهما أكثر من أوجه الاختلاف.

ويؤكد دور كايم أنه من المفيد بسط المقارنة حتى عدة مجتمعات من نموذج واحد أو نماذج مختلفة، ذلك أن مجتمعين من نموذج واحد ليسا شيئًا واحدًا مطلقًا، فكل مجتمع له فرديته الخاصة به، لذا فمن المفيد المقارنة، ومجالات المقارنة متعددة وكثيرة نذكر منها:

---

(١) قبارى محمد إسماعيل، مناهج البحث فى علم الاجتماع، مواقف واتجاهات معاصرة، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٢، ص٢٦٨.

- دراسة أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين أنماط من السلوك الاجتماعى أو الظواهر الاجتماعية أو الثقافية.
- الدراسات والبحوث المتعلقة بالثقافة والشخصية، وذلك بإجراء دراسة مقارنة حول نمو وتطور الاتجاهات السيكولوجية والسوسيولوجية.
- دراسة النظم الاجتماعية ودراسة الأنساق الثقافية، ودراسة الجماعة الرئيسية فى المجتمع والتركيز على دراسة عمليات التغير التى طرأت عليه[1].

٣ ـ المنهج الأنثروبولوجى

وهو المنهج الذى يحقق نظرة واقعية وشاملة للنظم والظواهر الاجتماعية والثقافية، من خلال الدراسة الحقلية التى تتم عن طريق الملاحظة والمقابلة والمعايشة والتفحص الدقيق، ووصف مظاهر الحياة الفنية من الأفراد، ومجموعات الرقص المختلفة من مؤدين لفنون الحركة أثناء تعايشهم الطبيعى وجعلهم مصدرًا رئيسًا للمعلومات، وقد تم الاعتماد على عدة وسائل تتناول موضوع الدراسة من خلال:

أ ـ الملاحظة (observation)

وهى الأداة الأولية لجمع المعلومات، وذلك من خلال الاتصال المباشر بأفراد مجتمع البحث، وملاحظة الأفراد وبعض مصممى الرقصات من أجل التعرف على الحركات التى يؤدونها، ولاشك أن أساس الدراسات الميدانية فى الأنثروبولوجيا الثقافية حتى الآن هى التى تعتمد على طريقة الملاحظة[2].

---

(١) محمدعلى محمد مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(2) Whyte, A ".A Guideline for Field studies in environmental perception," UNESCO, Paris, 1977, P. 21.

ومن خلال الملاحظة والزيارات الميدانية لعدة مناسبات مختلفة والتردد على المجالس المختلفة، تم الحصول على الكثير من المعلومات الحقيقية فى المجتمع موضوع الدراسة[1].

وقد روعى خلال البحث ملاحظة بعض العادات والتقاليد والطقوس المختلفة لفنون الحركة وخاصة الرقص والسلوك اليومى، نظرًا لأنه يتكرر مرة ومرات أمام الباحث الأنثروبولوجى، مما يؤدى إلى تنمية خبراتـــه ومساعدتـــه فى التوصل إلى التفسير المناسب لما يحدث حوله.

ب ـ المقابلة (Interview)

كما تم استخدام المقابلة الموجهة، والمقابلة غير الموجهة كوسيلة أخرى لجمع البيانات عن طريق توجيه الأسئلة، بهدف الحصول على بيانات يصعب الحصول عليها بطريقة الملاحظة، وذات صلة وثيقة بسلوك الأفراد ودوافعهم واتجاهاتهم والمواقف المحيطة بهم من خلال دليل العمل الميدانى، لمعرفة واقع فنون الأداء الحركى فى مجتمعى النوبة المصرية والنوبة السودانية، لبعض أفراد المجتمعين، وكذلك الفرق الفنية ومدربى فرق الفنون الشعبية والاستعراضية، وأيضًا بعض أفراد الطوائف الدينية فى هذين المجتمعين، من أجل معرفة الخلفيات التاريخية والاجتماعية المرتبطة بالفنون الحركية، وكذلك تم استخدام المقابلة المفتوحة والمغلقة، من أجل الاستماع وملاحظة كل الإيماءات وحركات الأيدى وباقى أعضاء الجسم، ومن ثم يجب على الباحث أن يجرى الحديث مع أفراد المجتمع دون تدخل الإخبارى[2].

---

(١) فتحية محمد إبراهيم وآخرون، مدخل إلى مناهج البحث في علم الإنسان" الأنثروبولوجيا" الرياض، السعودية، دار المريخ، ١٩٨٨، ص١٨٥.

(٢) محمد عبده محجوب، طرق ومناهج البحث السوسيوأنثربولوجي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٥، ص ص٥٥، ٥٦.

كما تم الاستعانة فى جمع المادة العلمية بالمراجع والكتب التى صدرت باللغة العربية والأجنبية، وكذلك تم استخدام التسجيل الصوتى، وتصوير الفيديو أثناء المقابلات مع أهل النوبة ومصممى ومؤدى الرقصات.

جـ- الإخباريون

اختار الباحث بعض الإخباريين ذوى الخبرة ممن يملكون قدرًا من الوعى والفهم الكامل لطبيعة البحث والهدف منه، ويملكون كذلك دراية كاملة بمجتمع البحث، وقد ارشدوا الباحث إلى إخباريين ورواة آخرين دون أى تدخل منهم فى توجيه مسار البحث.

د- التسجيل الصوتى والمرئى

فقد تم من خلال التسجيل الصوتى والمرئى رصد الظواهر الثقافية والوقائع الاجتماعية، كتصوير التجمعات والنشاط اليومى وأماكنه، وملاحظة السياق الاجتماعى الذى تتم فيه ممارسات الفنون الحركية.

الفصل الثانى

الاتجاهات النظرية الحديثة فى دراسات الحركة

مقدمة

ازدهرت فى الآونة الأخيرة الدراسات التى تهتم بالجسد والأداء الحركى، وذلك للتعرف على العوامل المؤثرة فى النواحى الفنية والثقافية والفسيولوجية والنفسية والاجتماعية وغيرها، وكذلك من أجل توضيح العلاقة المتداخلة لكل هذه العوامل ومدى ارتباطها ببعضها البعض، وقد شملت هذه الدراسات علومًا كثيرة مثل: علم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة، وكل الدراسات المعنية بمختلف أنواع الرياضة.

وقد سعت دراسات أنثروبولوجيا الجسد الحديثة، إلى إعادة الاعتبار للجسد بوصفه دالًا ثقافيًا يتعدّى العقلى إلى مظاهر أخرى، تظهر فى الملابس والحلى والوشم، وأدوات التجميل، بوصفها دلالات ذات مغزى تعبر عن مجتمع ما ومستوياته الثقافية، وقد أوضحت معظم الدراسات التى تهتم بعلوم الحركة أن الجسد يستخدم كأداة للتعبير الرمزى[1].

إن كل حركة هى عبارة عن سلسلة كبيرة من التأويلات وإنجاز لمشروع ثقافى، فحركة اليد على سبيل المثال لها استعمالات كثيرة ومتنوعة، بعضها يدل على التهديد وعلى المنع وعلى العناق، وعلى هذا الأساس فإن الانتقال من حركة إلى آخرى يُؤوَّل بمعان كثيرة أخرى، وعندما نغير من سياق حركة ما أو أن يكون

(١) نك كاى، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص١٣٧.

المتلقى من مجتمع آخر، فسوف يجد نفسه أمام حركات غير مفهومة، فاليد عضو كثير الحركة ينتقل من حركة إلى أخرى بسهولة، فهى تدل على معان كثيرة مثل: المنح والحمل والمداعبة، والقمع والمنع والمصادرة، وكذلك العين تشير وتلمح، تفتح وتغلق، وهى أيضًا للعناق والصد، ويتداخل فيها العملى والثقافى[1].

وقد قدم أوجينو باربا نموذجًا للاعتماد على الأدوات الخارجية للجسد، وهو ما يمثل الاتجاه الأنثروبولوجى، حيث يتم التعامل مع الجسد بوصفه طاقة للتعبير، وكذلك أوضح جورج سيمل العلاقة بين الحياة الجسدية والأنماط الثقافية والاجتماعية، حيث تؤدى هذه الأنماط وتمكن الجسد عند الأفراد من التعبير عن نفسها، وبالتالى تشكل نتاجًا عن الحياة[2].

ومن ثم بدأت دراسات كثيرة تُعنى بعلوم الحركة وتنظر إلى مدى تطبيقها فى المجالات الحياتية المختلفة وخصوصًا الفنون الحركية، فمنذ أكثر من سبعة آلاف سنة اهتم القدماء المصريون بالحركة، ويتضح ذلك فى الآثار التى تركوها من تماثيل ونقوش ورسوم على جدران المعابد، وقد تبين من خلال هذا الإرث الحضارى أنهم كانوا يهتمون بدراسة الشكل الخارجى لحركات الإنسان، وتسجيل أوضاع الجسم، وطريقة تحرك الأطراف، وإظهار المدى الحركى الذى يبين القدرة على أداء الحركات فى الرقصات، وكذلك ترك السابقون فى معظم الحضارات الأخرى تراثًا من النقوش والتماثيل والرسوم مكّن المبدعين والعلماء والباحثين من الدراسة والتنقيب لفهم هذه الحركات وتحليلها وتطويرها.

وقد مرت عملية دراسة حركة الجسم البشرى بمراحل تطوير متعددة ارتبطت بظهور العديد من الأجهزة والأدوات التى استعانت بها العلوم

(١) حسنى إبراهيم عبد العظيم، الجسد والسلطة والمعرفة «دراسة تحليلية لإسهام ميشيل فوكو فى تأسيس سوسيولوجيا الجسد»، مجلة كلية الآداب - جامعة بنى سويف، ع ١٢، ج ٢، إبريل ٢٠٠٨م.

(٢) كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة: منى البحر، نجيب الحصادى، القاهرة، دار العين للنشر، ٢٠٠٩، ص٥١.

الأخرى فى مختلف مجالات الدراسة العلمية، فبالقدر الذى تحقق فيه تطور هذه الأجهزة والأدوات، تطورت دراسة الحركة سواء أكانت فى الحياة العامة أم فى الأداء المتميز كالأداء الفنى[١].

ولذلك اهتم الباحثون منذ نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين بدراسة حركة الإنسان بشكل عام، وبدأ المتخصصون فى المجالات المختلفة بدراسة أنواع الحركة وأشكالها والقوى المسببة لها، ولعل القرن الحادى والعشرين هو القرن الذى سوف يحتل فيه الجسد اهتمامًا كبيرًا فى الدراسات الإنسانية، وذلك بعد إدراك المدارس الفكرية المختلفة لمدى تغييبه فى العصور الماضية، ولأجل إعادة الحلقة المفقودة بين الذات والفرد الفاعل[٢].

ولذا سوف نعرض لبعض الاتجاهات الحديثة التى أولت اهتمامها بالجسد والحركة فى العلوم المختلفة، من أجل التعرف على أهم ما توصلت إليه من نتائج وحقائق، وأيضًا من أجل التوصل إلى نظرة فاحصة نستطيع من خلالها أن نتعرف على السمات الثقافية لمجتمعى النوبة السودانية والمصرية من خلال حركات الجسد.

---

(١) محمد محمد عبد العزيز ضيف، علم الحركة، السعودية، إصدارات جامعة الملك سعود، كلية التربية (نشر الكترونى)، ٢٠٠٩، ص٦.

(٢) ديفيد لوبروتون، انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص٢٨.

أولًا: الميكانيكا الحيوية ودراسات الحركة

(Biomechanics and Movement studies)

يعد علم الميكانيكا الحيوية « البيو ميكانيك» Biomechanics أحد فروع علم الفيزياء، وهو العلم الذى يبحث فى حركة أى كائن حى من جميع النواحى (التشريحية - الفسيولوجية - النفسية - البدنية - الميكانيكية - الفيزيائية)، والذى يتعامل مع القوة المؤثرة على الأجسام الحية سواء فى حالة السكون أو الحركة، وتعنى الميكانيكا الحيوية بأنها دراسة السلوك الحركى فى ضوء القوانين والمبادئ الفيزيائية العامة، وهى بهذا المفهوم تعتمد على طرق البحث فى الفيزياء التقليدية وما توصلت إليه من طرق ووسائل فى محاولة لتطبيق ما يمكن تطبيقه على الجسم البشرى[1].

ويضم علم البيو ميكانيك Biomechanics قسمين:

١ - استاتيكا static: وتبحث فى سكون الأجسام تحت تأثير مجموعة من المؤثرات تسمى القوى، وتوصف القوى التى لا تتغير في حالة الجسم بأنها متزنة ويقال للجسم إنه فى حالة توازن تحت تأثيرها ولذلك فإن الاستاتيكا تسمى أحيانًا (علم توازن الأجسام).

---

(١) الموقع الإلكترونى معهد العلوم و تقنيات النشاطات البدنية و الرياضية « البيو ميكانيك» و «علم الحركة» www istaps.yoo7.com.

ديناميكا Dynamics: وتبحث فى حركة الأجسام الصلبة وتنقسم الديناميكا إلى:

١ - الكينماتيكا kinematics: وهى تبحث فى خصائص الحركة من الوجهة الهندسية (وصف الحركة وصفًا مجردًا دون التعرض للقوى المسببة لها) كالموضع والإزاحة والسرعة والعجلة.

٢ - الكيناتيكا kinetics: وهى تبحث فى تأثير القوى المسببة أو المغيرة للحركة[١].

ويعتمد الأداء الحركى فى الأنشطة على فهم العلاقات المتبادلة الناتجة عن التكوين البيولوجى الوظيفى للفرد فى إطار الخصائص الميكانيكية المرتبطة بالتركيب الحركى لنوع النشاط، وتتطلب التحليلات فى الميكانيكا الحيوية للحركة ضرورة توافر معرفة مجموعة من المعلومات الخاصة بالجهاز الحركى للإنسان، وقدرته على أداء الحركة، وكذلك ما يتعلق ببعض القوانين الميكانيكية، ومن خلال النشاط الذى يؤدى فإن الحركة التى تتم هى نفسها الحركة الميكانيكية، ولكنها تتميز ببعض الخصائص البيولوجى المرتبطة بالإنسان، ومن خلال ذلك نجد أن جميع الحركات التى يقوم بها الإنسان سواء فى أداء الفنون أو الحياة اليومية تخضع إلى القوانين العامة للأجسام والذى ينص على أن كتلة الجسم لا تتحرك بعد سكون أو تغير من حركتها إلا إذا وقعت تحت تأثير قوة ما[٢].

ويعد الفيلسوف اليونانى أرسطوطاليس (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق. م) من أوائل الذين اهتموا بدراسة الحركة البشرية فى التاريخ القديم المدون، حيث إنه أوضح أثر حركة الذراعين على سرعة العدو ووصف حركة المشى، وتكلم عن مركز

---

(١) المصدر السابق.

(٢) جيرد هوخموث، الميكانيكا الحيوية وطرق البحث العلمى للحركة الرياضية، ترجمة: كمال عبد الحميد، القاهرة، دار المعارف، ط ٣، ١٩٧٨، ص٢٧.

ثقل جسم الإنسان، والروافع وأثرها فى حركة الأجسام، ويعد تحليله لحركة المشى أول تحليل هندسى لحركة الإنسان فى التاريخ[1].

كما أسهمت أبحاث عالم الطب الرومانى جالن Gallen (٢٠١-١٣١ ق.م) فى معرفة ودراسة حركة الإنسان، فقد أوضح الفرق بين الأعصاب الحسية والأعصاب الحركية وتكلم عن النغمة العضلية Musicale Tone وعن الانقباض العضلى، وأن الحركة عند الإنسان تتم نتيجة لمرور ما أسماه بروح الكائن الحى من المخ إلى العضلات خلال الممرات العصبية، وقد ترك الإيطالى ليوناردو دافينشى (١٤٥٢ - ١٥١٩م) أثرًا فى تطوير العلم؛ حيث اهتم بدراسة حركة الإنسان، وأوضح أن جسم الإنسان يخضع إلى قوانين الميكانيكا، وأوضح الوصف الميكانيكى لجسم الإنسان في عدة أوضاع: الجلوس والوقوف والوثب، وهو الذى وجه الأنظار إلى أن الجسم تحكمه نفس قواعد الميكانيكا للأجسام الصلبة، ثم جاءت بعد ذلك أبحاث جاليليو Galileo (١٥٦٤ - ١٦٤٢م) عن علاقة الجاذبية الأرضية بالأجسام الساقطة، وعلاقة الزمن بالمسافة والسرعة، فكانت دعائم قوية فى دراسة حركة الإنسان بعد ذلك[2].

وقد اهتم الفونسو بوريلى (١٦٠٨/ ١٦٧٩م)، وهو طبيب وعالم رياضيات إيطالى، بتطبيق المعادلات الرياضية لحل مشكلات الحركة وأوضح عمل الروافع فى جسم الإنسان، وأن العضلات تعمل وفقا لمعادلات ميكانيكية واضحة، ويعتبر بوريللى أول من وضع تدريبات العلاج الطبيعى على أساس ميكانيكى، وفى عام ١٨٣٦م عرض ى. ب فيبر، وهوعالم ألمانى من علماء وظائف الأعضاء أبحاثه المنتظمة عن الحركة الانتقالية للإنسان وعن حركة المشى (ميكانيكا آلات المشى الإنسانية) وقد استخدم فى أبحاثه الطرق المتعلقة بحركة المشى

---

(١) مرجع سابق، www.istaps.yoo٧ .com

(٢) محمد محمد عبد العزيز ضيف، مرجع سابق، ص٨.

(الحركة البندولية البحثية وحركة تبديل الأرجل) التى تتم على أساس تأثير قوة الجاذبية الأرضية كأساس للأبحاث التى قامت فيها بعد بمعارضة هذه النظرية، ثم جاء العالم الإنجليزى إسحاق نيوتن (١٦٤٢ - ١٧٢٧م) بأبحاثه وأحدث ثورة علمية فى مجالات متعددة كالفيزياء والرياضيات، فكان له الفضل فى وضع قواعد وأسس الميكانيكا التى استندت إليها نظريات الحركة وعلم الميكانيكا الحيوية[١].

وقد كان لظهور التصوير أثره الفعال فى دراسة الحركة البشرية، وكانت أول محاولة لتصوير الحركة هى التجربة التى قام بها حاكم كاليفورنيا حين حاول تصوير جياده وهى تمشى وتقفز، حيث تم وضع أربعة وعشرين كاميرا تعمل متتابعة وتسجل (حركة حصان يجرى) وهى الحركة المراد دراستها فتم تصوير أربع وعشرين صورة متتابعة وعند عرض الصور متتابعة ظهر مسار الحركة، وكانت هذه التجربة هى أول تجارب التحليل الحركى عن طريق الصور، ثم فتح المخترع الأمريكى توماس إديسون (١٨٤٧ - ١٩٣١م) الباب على مصراعيه أمام التحليل الحركى ودراسة حركة الإنسان عندما طور آلات التصوير السينمائى وآلات العرض[٢].

وقد تطورت أساليب التصوير المتتابع على كدر واحد، وأصبح فى الإمكان تصوير أجزاء الحركة متتابعة خلال وحدات زمنية متساوية، وبالتالى إيجاد خط سير الحركة وخطوط سير أجزاء الجسم أثناء الأداء الحركى، ثم تتابعت الدراسات والأبحاث العلمية فى النصف الأخير من القرن العشرين نظرًا لارتباط علم الحركة والميكانيكا الحيوية بالعلوم الأخرى كعلم النفس، والفسيولوجيا، وتكنولوجيا الآلة، وعلوم الأنثروبولوجيا بفروعها[٣].

---

(١) محمد محمد عبد العزيز ضيف، مرجع سابق، ص١٠.

(٢) المرجع نفسه، ص١١.

(٣) مرجع سابق، www.istaps.yoo٧.com

وقد استخدم مسمى علم الحركة للإنسان Kinesiology، للتعامل مع معطيات متعلقة بعمل ووظيفة الجهاز العضلى والعظمى لجسم الإنسان، ومن ثم لاقت الدراسات المتعلقة بتطبيق مبادئ الميكانيكا على حركات الإنسان قبولًا واسعًا كجزء متكامل من علم الحركة للإنسان حيث يبحث فى شكل وأداء وانتقال وتعلم وتطور وجمال حركات الإنسان المختلفة[1].

لذلك اهتم علماء الميكانيكا الحيوية فى العصر الحديث باستنباط القوانين الطبيعية التى تحكم حركة الجسم البشرى فى ضوء خصائصة التشريحية والفسيولوجية و النفسية و الثقافية.

وتهدف الميكانيكا الحيوية إلى تحسين الأداء الفنى (التكنيك)، وتساعد الفرد على إتقان الأداء الحركى والوصول بالحركة إلى المستوى المطلوب بكفاءة، كما أنها تساعد على تفهم الحركات التى يقوم بها الفرد / المؤدى مما يساعد على أدائها بطريقة سليمة وكذا تجنبه الحوادث والخطورة، كما أن فهم القوانين الميكانيكية يسمح أيضًا بإيجاد حلول جديدة للإعداد، وكذلك فإنها تعمل على أن تكون الفترة التعليمية قصيرة، وبالتالي إيجاد مقدرة ممتازة، ومن خلال التحليل الميكانيكى يمكن التوصل إلى حالات جديدة وملائمة لتطوير الأداء الفنى، وتحقيق مبدأ الاقتصاد بالجهد[2].

ويرى براين ترنر[*] Turner, B: « أن الجوانب الأساسية للأنشطة الجسدية

(١) بسطويسى أحمد، أسس ونظريات الحركة، القاهرة، دار الفكر العربي للنشر، ١٩٩٦م ص١٩.
(٢) طلحة حسام الدين، الميكانيكا الحيوية، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٩٣، ص ٨.
(*) براين ترنر: أستاذ علم الاجتماع الرئاسي في مركز الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك، ومدير مركز أبحاث الدين والمجتمع، قام بالتدريس في جامعة أبردين، جامعة فلندرز، جامعة أوترخت، جامعة ديكن، جامعة كامبريدج وجامعة سنغافورة الوطنية. وهو محرر مؤسس في المجلات: الجسم والمجتمع، دراسات المواطنة ومجلة علم الاجتماع الكلاسيكي، وعضو تحرير العديد من المجلات منها: المجلة البريطانية لعلم الاجتماع، المجلة الأوروبية للنظرية الاجتماعية، ومجلة الإنسان، و من مؤلفاته: " الجسم والمجتمع: استكشافات في النظرية الاجتماعية "، علم الاجتماع الطبى، وعلم الاجتماع الكلاسيكى.

كالمشى والوقوف والجلوس هى بنى اجتماعية، ومع أن هذه الأنشطة تستلزم أساسًا عضويا، إلا أن إتقان هذه القدرات يستلزم سياقًا ثقافيًا، لأن آليات الجسد أو تقنياته رغم اعتمادها على أساس عضوى عام، فإنها فى الوقت ذاته تمثل تطورات ثقافية وشخصية »[1].

ومنهج البيوميكانيك يكّون المبادئ الأساسية للأداء التحليلى الدقيق لكل حركة، ويقارن بين الحركات بهدف الوصول إلى الدقة النموذجية، إنه منهج يمتلك الآلية للوصول إلى تميزالأداء وتطوير القدرات الإبداعية المتنوعة للمؤدى[2].

ويرى فيسوفولد مايرهولد[*] (١٨٧٤ ـ ١٩٤٠م) « أن الانفعالات ما هى إلا حركة» وهذا هو جوهرالميكانيكا الحيوية، الذى يبحث فى حركة أى كائن حى من جميع النواحى: التشريحية ـ الفسيولوجية ـ النفسية ـ البدنية ـ الميكانيكية ـ الفيزيائية، حيث يقوم منهج البيوميكانيك عند مايرهولد على مقومين أساسيين وهما: العضوية والحركية، فالعضوية وتعنى الحيوية التى تتضح فى ردود الأفعال الشرطية والانعكاسية، أما الحركية فهى الفيزيائية والميكانيكية التى تنصب على حركات الجسد الديناميكية من رأس وعين ويد وجذع وقدم، اعتمادًا على الموسيقى الحركية، وقاعدة الفصل والوصل، وقاعدة السكون والحركة، وقاعدة الاتساق والانسجام، وقاعدة الهارمونى « الانسجام»، وقاعدة التحرك المتنوع، وقاعدة الاعتدال والتوازن، وقاعدة الحيوية، وقاعدة ديناميكية الجسم، كما أن

---

(1) Turner, B. < Regulating bodies ': Essays in medical sociology, Rout ledge, London and New York, 1992, p36.

(٢) فاضل الجاف، فيزياء الجسد «مايرهولد... ومسرح الحركة والإيقاع»، الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٦، ص١٨.

(*) فيسوفولد مايرهولد: من أهم المخرجين الروس فى القرن العشرين، مؤسس المنهج المسرحى (البيوميكانيك) كمنهج معاصر لعمل الممثل، للمزيد انظر: الحوار المتمدن www.ahewar.org

الحركات أنواع: قد تكون بسيطة أو مركبة، وقد تكون قصيرة أو طويلة، أو سريعة أو بطيئة، وقد تكون أيضًا قوية أو نامية، وقد تكون مختلة أو متوازنة... ويمكن الحديث أيضا عن بداية الحركة ووسط الحركة ونهاية الحركة، وبالتالى، تتشكل المشاهدة للرقص من مجموعة من الحركات المترابطة فصلًا ووصلًا مثل: لقطات الفيلم السينمائى الخاضعة للتقطيع والمونتاج؛ لذا لابد من إخضاع كل الحركات حسب مايرهولد للتخطيط الحركى[1].

وبذلك نجد أن المفردات الحركية شغلت مايرهولد كثيرًا فى كتاباته النظرية والتطبيقية مثل: اتجاه الحركة، وشكل الحركة، والحركة فى الفضاء (المثلث، والمربع، والدائرة...) والسرعة، والوقفة، والإيقاع، والتوازن، وتضاد الحركة، والانشداد الحركى، لأنه اهتم بمنهج البيوميكانيكا فى المسرح؛ حيث يقوم بتدريب الفرد على أساس إحساس الجسد الذى يخضع لإيقاع الموسيقى، ويمتثل لقواعد التدريب البدنى عبر تشغيل الرياضة البدنية، والرقص، ويستثمر الحركات والإشارات والإيماءات.

وعلى ذلك فمنهج البيوميكانيك عند مايرهولد يفيد بأن « حقيقة العلاقات الإنسانية والسلوك الإنسانى، وكذلك جوهر الإنسان لايجب التعبير عنه بالكلمات، ولكن بالحركة والإشارة والإيماءة والخطوة والموقف، ففى عرض «العظيم ذو القرنين» ازدحم المسرح بتركيب أشبه بالطاحونة، وبعدد من المصاطب والدرج والعجلات، وعلى مثل هذه المنصة يبدو الديكور الهيكلى والممثلون فى أرديتهم الزرقاء يركضون ويقفزون ويتحركون كما الأكروبات»[2].

ويشير صالح سعد إلى المعنى الرمزى للحركة فنيًا بقوله: «إن التعبير الفنى هو عملية خلق جديدة قد تتم على مادة واقعية لكنها تقوم بتحريرها وتغيير

---

(١) فاضل الجاف، مرجع سابق، ص ٧٦.

(٢) أحمد زكى، الإخراج المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ٢٣٤.

معالمها على أساس مبدأ الاختزال؛ أى اختصار الواقع وتضمينه داخل العمل الفنى، فالتعبير الفنى هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية مباشرة؛ إذ أنه هو عملية إمداد الحركة بمعنى ما من المعانى، أى إكسابها دلالة أعمق من دلالتها الظاهرة وبذلك تصبح رموزًا تصلح لغة فنية جديدة تتميز بأسلوب»[1].

والتعبير الحركى فن وأسلوب تعليمى يقوم على أسس علمية مستخدمًا مظاهر التعبير الذى يعبر بها الفرد عما بداخله أو عما يتأثر به من مظاهر محيطة أو من فكرة معينة عن طريق الحركة السليمة والحركة التعبيرية الصادقة ملتزمًا بالتوقيت الحركى والموسيقى عند الأداء[2].

وانطلاقًا من ذلك فإننا نرى أن مفهوم التعبير الحركى أخذ مجالًا واسعًا فى الدراسات المختلفة، وأصبح يعبر عن مقدرة يسعى الفرد لتهذيبها وتنميتها بشتى الوسائل كى يستطيع أن يعبر بواسطتها عما يجول بنفسه وبخاطره، ويتمكن من نقل أفكاره لغيره من الناس فى سهولة، فهو تعبير عن المشاعر والأحاسيس ومظهر للأفكار والآمال، وأن التعبير الحركى دلالة عن الانفعالات والأفكار والأحاسيس الداخلية للفرد، فيخرجها في صورة حركة معبرة، تكشف تأثره بالبيئة والمظاهر الحضارية المحيطة به وبالتالى ثقافته، ومن ثم إذا دخلت هذه الحركات فى طور الفن وأتقنها الفرد فهى بالتأكيد تصبح أداء يعبر عن طبيعة الفرد فى كل مكوناته ومكتسباته الثقافية، وبالتالى سوف تكشف عن هويته وخصوصيته.

وبما أن منهج البيوميكانيك يدرس السلوك الحركى فى ضوء القوانين والمبادئ الفيزيائية العامة، فإننا نرى أن عمليات التعبير بالحركة لم تفسر فى سياق ثقافى فى

---

(١) صالح سعد، ميتافيزيقا الحركة «دراسات فى الدراما الحركية والرقص»، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب ع ٧٣، ١٩٩٥، ص٣٦.

(٢) بهية محمد محمود البدن، دراسة التعبير الحركى فى مجال الفكر الدينى عند قدماء المصريين، رسالة ماجستير «غير منشورة» جامعة الإسكندرية، المعهد العالى للتربية البدنية، الإسكندرية، ١٩٧٣.

كثير من دراسات الجسد؛ لذا فإن دراسة الأداء الحركى كسمات ثقافية يتم التعبير عنها بالفن الحركى / الرقص، قد تكشف عن نواح كثيرة أخرى فى مجال العلوم الإنسانية يمكن الاستفادة منها عند دراسة الحركة أنثربولوجيًا.

ثانيًا: علم النفس ودراسات الجسد
(Psychology and body studies)

فى إحدى دراسات العالم الإنجليزى شارلز روبرت داروين Charles Robert Darwin (مؤسس نظرية التطور وعالم التاريخ الطبيعى) لاحظ حركة جسم الإنسان وتعبيراته المختلفة وقارنها بحركة جسم الحيوان وتعبيراته، وفسر هذه التعبيرات من خلال ثلاثة مبادئ[1]:

١ ـ الأنشطة المفيدة التى تصبح عادة، وتقترن بحالات خاصة متصلة بأوضاع ذهنية معينة، وتطبق تعبيريًا بشكل حركات سواء أكانت ذات نفع أم لا.

٢ ـ الفعاليات المضادة التى تطبق إراديًا.

٣ ـ الفعل المباشر للجهاز العصبى المستثار، مستقلًا عن الإرادة.

وقد رأى داروين أن التعبير الانفعالى عند الإنسان والحيوان يمكن استنتاجها منطقيًا من الميول والنزعات السلوكية، فالغضب يتم من تكشير الوجه، والخوف والصدمة من خلال تجمد الحركة، وتوتر العضلات من خلال تسارع التنفس والبحث عن التلامس مع الآخر، والتوتر والقلق بالحركات العصبية، والحركة غير المستقرة تمثل صراعًا، كل هذه الملاحظات تمثل أنماطًا سلوكية ظاهرة؛ أى أنها تتم عن طريق ملاحظة خارجية.

---

(١) شارلز روبرت داروين، التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوان، ترجمة: محمد عبد الستار الشيخلى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠، ص١١.

وعلى هذا فإننا نرى أن الانفعالات فى الحركات الراقصة هى انفعالات مدفوعة ذاتيًا ومتعلمة ومشروطة، وتخضع للممارسة، وفيها الشعورى واللاشعورى، ويدلل على هذا بقول إدوارد موراى:

«إن الانفعالات تجسد سلوكًا تم تعلمه بفعل مسبق، حيث تنتمى الانفعالات إلى عالم السلوك التعبيرى المدفوع،الذى يتصف بجوانب إدراكية وردود أفعال فسيولوجية «جسمية» يتم التعبير عنها بالحركات البدنية الشاملة لكل أجزاء الجسم، وإلى تعبيرات فى الوجه وإلى إيماءات وإشارات رمزية، كل تلك الحركات تشير إلى وجود نمطية محددة لابد من تعلمها واكتسابها عن طريق مداومتها ومشاركتها الحركات الراقصة التى اكتسبتها من المجتمع»[1].

وقد تعددت التعريفات للانفعالات، ولم يتم اتفاق أساسى على التعريف، فنرى البعض يرجع تعريفها من وجهة ذاتية؛ أى وفقًا لإحساس الفرد، بينما يرى آخرون التركيز على التغيرات البدنية « الخارجية والباطنية» نتيجة استجابات فسيولوجية وسيكولوجية تؤثر فى الإدراك والتعلم والأداء، وفريق آخر يرى الانفعالات تستثار عن طريق طائفة متنوعة من أنماط المثيرات: فطرية ومتعلمة ومواقف اجتماعية مختلفة، ويؤكد معظم الباحثين على أن الاستجابة هى العنصر الرئيسى فى الانفعال[2].

ويشير إدوارد موراى إلى الانفعالات « بأنها عبارة عن استجابات فسيولوجية وسيكولوجية تؤثر فى الإدراك وفى التعلم وفى الأداء، حيث تتم الاستجابة الانفعالية نتيجة مثير خارجى، فتطرأ تغيرات على خبرة الفرد الذاتية وعلى جسمه، وتكاد تكون الانفعالات قائمة لا متناهية من المشاعر مثل: الخوف،

(١) إدوارد ج. موراى، الدافعية والانفعال، ترجمة: أحمد عبد العزيز سلامة، القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٨. ص١٢٠.

(٢) آمال النور حامد، مرجع سابق، ٨٠.

الغضب، الفزع، الرعب، الخجل، الحزن، القلق، الرفض، وكلها انفعالات سلبية، أما الانفعالات الإيجابية مثل الحب، الفرح، الاستمتاع، اللذة، السعادة» وقد كان يقصد بالسلوك الاستجابات الحركية وجميع الأنشطة التى يقوم بها الفرد أو الكائن الحى سواء كانت الداخلية أو الخارجية[1].

ويرى إدوارد لى ثورندايك [*] (١٨٧٤ـ ١٩٤٩) E. L. Thorndike وهو من أنصار المدرسة السلوكية فى علم النفس «أن السلوك عملية تبدأ بتنبيه على السطح للكائن الحى ثم ينتقل الأثر من الأطراف العصبية إلى المخ الذى يصدر بدوره تعليمات بعمل استجابة معينة إما ذهنية أو حركية»[2].

وتقول ليندا دافيدوف: « إن الانفعالات حالات داخلية تتصل بجوانب معرفية خاصة وإحساسات وردود أفعال فسيولوجية، وسلوك تعبيرى معين، وتنزع للظهور فجأة ويصعب التحكم فيها، وقد صنفتها فى ثلاث حالات: القلق والغضب، العدوانية، الابتهاج»[3].

وفى نظرية روبرت بلوتشيك [**] Robert Plutchik (١٩٢٧ ــ ٢٠٠٦م) المزيج الانفعالى يفترض فيها ثمانى استجابات انفعالية أساسية (التوقع، الفرح، الغضب، التقبل، الدهشة، الخوف، الأسف، التقزز) وكلها بمثابة استجابات جسمية نمطية، وقد تعرضت للتغير بسبب التطور[4].

---

(١) إدوارد ج. موراى، مرجع سابق، ص ١٠١.

(*) إدوارد لى ثورندايك: عالم نفس أمريكى، تخرج فى جامعة هارفارد، عمل فى جامعة كولومبيا، وبدأ تأثير أبحاثه على موضوع التعلم والتعليم بالظهور منذ مطلع القرن العشرين، للمزيد انظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

(٢) عبد الرحمن محمد عيسوى، علم النفس الفسيولوجى « دراسة فى تفسير السلوك الانسانى »، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩، ص ١١٣، ص٢٠٢.

(٣) ليندا دافيدوف، مدخل إلى علم النفس، ترجمة: سيد الطواب، محمود عمر، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص ٤٨٠.

(**) روبرت بلوتشيك: طبيب نفسانى، أستاذ فى كلية ألبرت أينشتاين للطب، وأستاذ فى جامعة جنوب فلوريدا، له أكثر من ٢٦٠ مقالاً، وثمانية كتب، وتشمل أبحاثه دراسة العواطف، ودراسة الانتحار والعنف، ودراسة عملية العلاج النفسي.

(٤) إدوارد ج. موراى، مرجع سابق، ص١١٧.

وقدم جون برودوس واطسون (*) John Broadus Watso (۱۸۷۸ ـ ۱۹۵۳م) تفسيرًا بأن الحركات الناجحة هى التى تبقى فى حين أن الحركات الفاشلة تزول، فنحن لا نميل إلى تكرارالأفعال أو الحركات العشوائية أو الفاشلة بعد أن نتعلم الحركات الصحيحة أو الاستجابة الصحيحة[1].

وفى نظرية الباعث، وهى إحدى نظريات علم النفس نجد أن الطاقة هى التى تضطر الكائن العضوى إلى الحركة، وذلك فى مقابل العادات التى تواجه السلوك، فالبواعث تمثل غرائز كثيرة كالجوع والجنس والعطش، وقد اختلف أصحاب النظريات فى تصوراتهم عن الدافعية، ولكنهم اتفقوا على أن الدافع عبارة عن عامل داخلى يستثير سلوك الإنسان ويوجهه ويحقق فيه التكامل، وأن الدافع يقسم إلى عنصرين أحدهما العملية الداخلية التى تضطر الفرد إلى الفعل، والدافع قد يتأثر بالبيئة الخارجية (درجة الحرارة مثلًا) ولكن الدافع ذاته داخلى، والعنصر الآخر أن الدافع قد ينتهى بالوصول إلى أى هدف أو الحصول على إثابة[2].

ويقول لورانس بارسونز Lawrence Parsons (**) "إن جميع الشعوب تملك رقصها المميز، والرقص هو عنصر أساسى للشعوب للتعبير عن شخصيتها، والرغبة فى الرقص مزروعة بعمق فى نفس الإنسان إلى درجة أنه

(*) جون برودوس واطسون: عالم نفس أمريكي أسس المدرسة النفسية المعروفة باسم السلوكية Behaviorism.

(۱) عبد الرحمن محمد عيسوى، مرجع سابق، ۱۹۸۹، ص۲۰٦.

(۲) إدوارد ج. موراى، مرجع سابق، ص ۲٦، ص۲۸.

(**) لورانس بارسونز: أستاذ علم الأعصاب الإدراكى فى جامعة شيفيلد في المملكة المتحدة، وأستاذ مشارك فى جامعة تكساس مركز العلوم الصحية، وهو أحد أمناء المؤسسة الدولية لبحوث الموسيقى، وزميل فى الجمعية الملكية للفنون، وقام بتنظيم أول منتدى عام على الموسيقى والدماغ (فى المؤسسة الملكية لبريطانيا العظمى فى لندن)، وأول عالم للأعصاب المعرفى على الرقص (معهد ويلكوم / لندن)

يحدث أن نقوم بتحريك أقدامنا بدون وعى على أنغام الموسيقى التى نسمعها»، هذه الظاهرة أسماها «غريزة الرقص» كما تمكن العالم الكندى ستيفن براون " Steven Brown" من تطوير نظرية بارسونز حول كيفية ظهو ر " غريزة الرقص" بالترافق مع رحلة تطور البشر[1].

وقد جرى بناء هذه النظرية على دراسات الرقص القديم عند مجموعات من الإثنيات البدائية، على سبيل المثال فى المكسيك يمكن معايشة الرقص، حيث يرتدى الراقص رداءً من العظام مغطاة ببذوركبيرة، فينتج عن كل خطوة من خطوات الراقص مجموعة من الأصوات المنتظمة الصادرة عن اصطدام العظم والبذور، هذه الظاهرة تنعكس فى رقصات أخرى، حيث الرقص يصاحبه طقطقة الأصابع أو ضرب الأرض بالأقدام لاستخراج أصوات منتظمة، وعلى هذه الخلفية يوضح البروفيسور براون أنه من الممكن أن يكون هذا النوع من الرقص قد جرى اكتشافه وتطويره، عندما اضطر الأجداد إلى الركض على قدمين حاملين بأيديهم شيئًا ما كان يصطدم بأجسامهم بتواتر منتظم أثناء الركض.

ومع مرور الزمن اندمج هذا التناغم مع الحياة اليومية، وأصبح له أهمية تواصل اجتماعية من خلال المعايشة، وتحت تأثيرالرقص ازدادت قوة الروابط الاجتماعية بين أفراد الجماعة، وقد حصل الرقص على دور مهم فى الشعائر والطقوس الروحية، وأصبح له معان كثيرة فى العديد من نشاطات الإنسان مثل الإشارات المختلفة فى التعارف والحب، والترويح عن النفس، والعلاج والمحافظة على الصحة، وتقوية الروابط الاجتماعية والشعور بالانتماء[2].

---

(1)www.jablah.org/ 132008/4/. وانظر أيضًا www.alzakera.eu .

(٢) مرجع سابق www.jablah.org

ومع بداية مدرسة التحليل النفسى التى ظهرت على يد سيجموند فرويد (١٨٥٦- ١٩٣٩م)، أولت الدراسات السيكولوجية اهتمامًا بالغًا بلغة الجسد، حيث تحول الجسد إلى لغة تعكس بشكل غير مباشر العلاقات الفردية والاجتماعية، كما تعكس الرغبات والاحتياجات بطريقة رمزية، وقد حقق فرويد بدراساته اهتمامًا بالغًا بالجسد كمادة تصنعها وتنتجها العلاقات الاجتماعية، ويساهم في تشكيلها التاريخ الفردى للفاعل الاجتماعى إلى مجال المفكر فيه، فمنذ كتاب «دراسات حول الهستريا» الذى كتبه بالاشتراك مع "برويرBreuer " فى عام ١٨٩٥م. وضعت ضمنيًا الأسس الأولى لسوسيولوجيا تسمح بنظرة مغايرة للجسد، أو ما يسمى الآن سوسيولوجيا الجسد[١].

ويرجع كارل جوستاف يونج Jung. C.G. الأحلام إلى اللا وعى الجمعى معرفًا الرمز بوصفه اسمًا أو صورة يمكن أن تكون مألوفة فى الحياة اليومية، تمثل الحياة الاجتماعية للجماعة، وتتميز بمعنى ضمنى إلى جانب معناها الواضح المباشر، فالمعنى الضمنى يعنى أن للصورة مظهرًا لا واعيًا يصعب تعريفه أو شرحه بدقة، ويؤكد أن هناك إدراكًا واعيًا ولا واعيًا للواقع، فالتعامل مع ظاهرة حقيقية (مناظر، أصوات إلخ) يمكننا من ترجمة الظاهرة من عالم الواقع إلى عالم العقل، وتتحول فى العقل إلى أحداث نفسية، طبيعتها النهائية غير معروفة طالما أن النفس لاتدرك مادتها النفسية، وقد أكدت أبحاث كثيرة على أن أشكال التعبير عن الانفعالات هى ذات طبيعة شمولية، وأن الذى يتغير مع الثقافة هو فقط قواعد إطلاقها وإدارتها... وأن الأنشطة التعبيرية إيماءات وطقوس وأوضاع جسمية تسمى بالحركات التفريغية التى تمارس وظيفة الإشارة فى إطار الأنشطة الاجتماعية لجنس معين، وقد تنظم هذه السلوكيات فى أنظمة حقيقية تحمل دلالات متميزة، ويمكن بالتالى تحليلها رموزًا للاتصال... ومن ثم يمكن

---

(١) زينب المعادى، الجسد الأنثوى وحلم التنمية «قراءة فى التصورات عن الجسد الأنثوى بمنطقة الشاوية»، المغرب، نشر الكترونى، ٢٠٠٤، ص ٢٠.

عد السلوكيات التعبيرية وقائع اتصال غيركلامى ويحلل الدور الذى تقوم به فى مختلف أشكال تفاعل جماعة ما(١).

وقد قام بعض علماء النفس مثل البريطانى ميلنر.Milner M المتخصص فى علم النفس الفسيولوجى، والبريطانى دونالد وينى كوت Winnicott طبيب علم النفس والباحث فى نظرية التعلق، بوصف المظهر الجسمى لعملية خلق الرمز الذى يسهم بدوره في نمو الأنا وتكامله، حيث إن هناك إمكانية للترميز من خلال حركة الجسم التى يتم تخزينها فى سنوات الطفولة الأولى، كتجربةً قد تطفو على السطح من خبايا اللاوعى وتشاهد فى حركة الجسد، وهى ترمز لما عرف فقط جسديًا، رغم صعوبة إخضاعها للتحليل، وأن السعة التواصلية للترميز تبدأ فى التكون من خلال الاحتكاكات وعلاقة الطفل بأمه وبجسمه، فالخيالات التى يحسها البدن فى تلك الفترة هى تمثيلات للغرائز(٢).

أما دونالد وينى كوت D. Winnicott فقد افترض أن الواقع الداخلى للطفل ينمو من خلال الخيال غيرالمعقد، وذلك من خلال العلاقة بالجسم، وأحاسيسه ووظائفه (الذات الجسمية)(٣).

وقد رأى أن التدعيم المستمر للذات الجسمية يتم من خلال علاقة الطفل بأمه، مما يساعد فى خلق صورة جسمية آمنة لنمو إحساس بالهوية، كما أشار إلى العوامل الكثيرة التى تسهم فى اكتساب القدرة على استخدام التعبير الرمزى،

---

(١) رولان دورون، فرانسوا بارو، موسوعة علم النفس، ترجمة: فؤاد شاهين، بيروت، دار عويدات للنشر والطباعة، م ١، ١٩٩٧، ص ص٤٥١، ٤٥٢.

(2) Milner M, 'The Role of Illusion in Simple Formation' In: New Directions in Psycho-analysis, New York: basic Books. 1952, pp82-109.

(3) Winnicott D.W «Mind and its relation to psyche-soma" in: Through Pediatrics to Psycho-Analysis, New York, Basic Books, 1975, pp 245.

والإحساس بالاحتواء والحماية مما يتيح الفرصة لتشكيل العالم الرمزى الذى تترابط فيه الصورة والإحساس والعواطف[1]

ويشير زكريا إبراهيم إلى أن الفعل الخلاق الذى يحرك التعبير المطاوع للفرد يمكن أن يبلغ أحيانا مستوى فنيًا رائعًا، وأنها قد تحمل معانى ضمنية، وليست انفعالات أو حركات عشوائية صادرة فقط عن موجودات، بل هى مرتبطة بنسق رمزى[2].

وعلى هذا فإننا نرى أن فن الرقص مفعم بالتعبير الرمزى المتنوع، بكل ما يحويه من مظاهر سواء فى اختلاف شكل الحركات أو أسلوب التعبير أوالموضوعات التى تعبر عنها تلك الرقصات / الحركات أو فى هدفها.

(1) Winnicott D.W. «Mirror-role of mother and family in child development" in: Playing and Reality, New York, Basic Books, 1971, p. 111.

(٢) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن فى الفكر العاصر، القاهرة، مكتبة مصر للطباعة، ١٩٦٦، ص٣١٣.

ثالثًا: العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية ودراسات الجسد
(Social, Anthropological Sciences and Body studies)

(سوسيولوجيا وأنثروبولوجيا الجسد)

((Sociology/Anthropology of the Body))

تمثل دراسات الجسد جانبًا حيويًا ومهمًا فى العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجية، فمنذ بدايات الستينيات من القرن الماضى بدأت ملامح علم اجتماع الجسد فى التبلور، وذلك من خلال مجموعة من الدراسات استخدمت الجسد كأداة كشف وتحليل لنواح كثيرة فى الحياة، وقد حددت معظم هذه الدراسات أهم المفاهيم والقضايا من أجل تأصيل الأطر النظرية والمنهجية، غير أن الاهتمام بدراسة الجسد لم يأت فجأة؛ بل كانت هناك إرهاصات مبكرة لكثير من العلماء والباحثين فى علوم الجسد وخاصة علماء الاجتماع المهتمون بالجسد، فقد بذلت جهود فكرية على مدار قرن تقريبًا من توجهات نظرية فى مجالات كثيرة، وأن نظرة متأنية على تلك الجهود تكشف عن مدى أهميتها فى لفت الانتباه نحو قضية الجسد؛ حيث قدمت تحليلات عميقة ومتنوعة للعديد من القضايا المرتبطة بالجسد، وكشفت عن الأبعاد الاجتماعية والثقافية، والفلسفية، وأسهمت بصورة غير مباشرة فى إدخال الجسد إلى الاتجاه السوسيولوجى، وأنتجت تراكمًا فكريًا مهد لتأسيس سوسيولوجيا الجسد كفرع جديد من فروع علم الاجتماع.

يرى عالم الاجتماع الفرنسي جون ميشيل برتلو Jean M.Berthelot أن القرن التاسع عشر كان بداية اهتمام العلوم الاجتماعية بجسد العمال وما يعيشونه فى ظل ظروف العمل القاسية من استنزاف وإهمال وتشوهات، وقد وصف فيليرمى Villerme فى بحثه المهم عن الحالة الجسدية والنفسية المزرية للعمال المشتغلين فى مصانع القطن والصوف والحرير فى فرنسا، وكذلك بير Buret فى حديثه عن الطبقة العاملة فى إنجلترا وفرنسا، وأيضًا قدم ماركس marks وإنجلز Engels وصفًا وتحليلًا للوضعية الجسدية للعمال، كما أثار الفكر الاجتماعى خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر قضايا مهمة حول السكان وتنظيم النسل، ولفت الانتباه إلى أن قضايا الصحة والنسل والجنس مسئولية اجتماعية، وليست مسائل تهم الفرد فقط، والملاحظ أنه على الرغم من أن الجسد ضمن الدراسات المشار إليها آنفًا قد أصبح ضمنيًا معطى ثقافيًا، إلا أن الاهتمام به لم يكن قد وصل إلى مرحلة يشكل فيها موضوعًا لدراسة مستقلة، كما لم يتأسس بعد توجه لتنظير هذا الجانب أو ذاك من التجربة الجسدية، فقد كان الاهتمام بالجسد يشكل فقط جزءًا من اهتمامات متعددة مرتبطة بواقع العامل[١].

كما قدم ديفيد لوبرتون مجموعة من الدراسات المتفرقة انطلق معظمها من افتراض أساسى هو أن الإنسان يصنع وينتج خصائص جسده اجتماعيًا عبر اندماجه مع الآخرين، وانخراطه فى المجال الرمزى، وذلك ما أسماه سوسيولوجيا متقطعة للجسد[٢].

وقد تبلورت معظم الدراسات التى تناولت الجسد من خلال مجموعة كبيرة من العلماء والباحثين والمنظرين، وسوف نعرض لبعضها مثل:

اقتراح براين ترنر B.S. Turner فى أن يوظف الجسد باعتباره مبدأ منظمًا لعلم الاجتماع، وفى ضوء ذلك الهدف صاغ مصطلحًا سوسيولوجيًا جديدًا

(١) زينب المعادى، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٢) المرجع نفسه، ص٢١.

وهو «المجتمع الجسدى The somatic societ» ليوضح أهمية الجسد الاجتماعية والسياسية فى النظم الاجتماعية المعاصرة، فأوضح أن ثمة عاملين أساسيين أسهما فى إقصاء الجسد عن علم الاجتماع الكلاسيكى[1]:

يتمثل العامل الأول فى قبول العلوم الاجتماعية للإرث الديكارتى المتعلق بذلك التقسيم الحاد بين العقل والجسد، الذى ارتكز على فرضية جوهرية مفادها أنه لا يوجد تفاعل - أو على الأقل تفاعل بين العقل والجسد؛ ولذا فإن هذين الموضوعين ينبغى أن يدرسا وفق نظامين علميين منفصلين ومتمايزين، فأصبح الجسد موضوعًا للعلوم الطبيعية - بما فيها الطب- بينما أصبح العقل مجالًا لاهتمام العلوم الاجتماعية والإنسانيات.

أما العامل الثانى فهو انشغال علماء الاجتماع الكلاسيكيين - مثل دوركايم وفيبر وسيمل- بالاهتمام بالفعل الاجتماعى والفاعلين الاجتماعيين واعتبار الجسد جزءًا من البيئة، كذلك انشغل علم الاجتماع فى مرحلته التأسيسية بمفهوم البناء Structure والشـروط اللازمة لاستقرار النظام العام والمحافظة عليه، والكشف عن العوامل المؤثرة في تغيره، وباعتبار الجسد جزءًا من الظواهر الطبيعية، فإنه موضوع غير اجتماعى، ومن ثم تم استبعاده من التحليل، ولم يكن ذلك وقفًا على علم الاجتماع فقط، وإنما كان شائعًا فى معظم العلوم الاجتماعية[2].

ويعرض ترنر العديد من هذه الرؤى للجسد فى ثلاثة من كتبه «الدين والنظرية الاجتماعية» Religion and Social Theory، و«الجسد والمجتمع» The Body and Society، و«هيمنة الطب والمعرفة الاجتماعية» Medical

(1) Turner, B., op cit, 1992, p13.

(2) Lyon , M " The material body, Social process and emotion ": Techniques of the body revisited, Body & Society, 1997, pp 84.-- 85.

power and Social Knowledge ؛ حيث تأتى إسهاماته الأساسية فى نظريته الرئيسية ومقاربته المنهجية فى أنظمة الجسد[1].

وتتميز نظرية ترنر فى النظام الجسدى بطرح طوبولوجيا Topology [*] تنظم وتصنف وتعطى دلالة سوسيولوجية لبعض أدبيات الجسد، وتعرض تصورًا للحد الأدنى من المهام الجسدية التى يتوجب على المجتمع تحقيقها لإعادة إنتاج نفسه، ويوضح ترنر كيف ينهار الجسد ويعتل بسبب أشكال الضبط المفروضة عليه من قبل المجتمع[2].

قد تؤثر العلاقات الاجتماعية فى تطور أجسادنا فى كل جانب تقريبًا من حيث الحجم والشكل، ومن حيث الكيفية التى نسمع ونلمس ونشم ونفكر بها، لكن لاسبيل للاستغناء عن الجسد عبر هذه العلاقات، فالأجساد البشرية تتغير نتيجة للعيش فى مجتمع ما، لكنها تظل كيانات مادية، فيزيقية، وبيولوجية، وقد اعتبر عالم الاجتماع أميل دوركايم Durkheim أن التفسير السيكولوجى مؤسس على ماأسماه العوامل النفس / عضوية، حيث إنه يفترض أنها جوانب قبل اجتماعية فطرية فى الكائن العضوى الفرد ومستقلة عن التأثيرات الاجتماعية، ففى المجتمعات الطوطمية غالبا ما كانت هوية الجماعة تنقش على أجساد أعضائها أى كون الأجساد تشارك فى حياة مشتركة مما جعلهم يلونون أنفسهم بعلامات أو صور على أجسادهم تذكرهم بتلك الحياة، وهذا يعنى أن البشر يتميزون بثنائية الثقافة / الطبيعة[3].

---

(١) كرس شلنج، مرجع سابق، ص٣٨.

(*) طوبولوجيا: علم المكان أو علم الفضاء، وهو فرع من فروع الرياضيات،المصدر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، wikipedia.org /wiki

(٢) كرس شلنج، مرجع سابق، ص١٢٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٤٨.

وقد قدم مارسيل موس M. Mauss(*) (١٨٧٢ - ١٩٥٠ م) إسهامًا مهمًا فى اتجاه تطوير سوسيولوجيا الجسد يتمثل فى دراسته تقنيات الجسد Techniques of the body التى قدمت كمحاضرة فى اجتماع جمعية علم النفس فى باريس في عام ١٩٣٤ ثم نشرت فى مجلة علم النفس والباثولوجيا في عام ١٩٣٥، وظهرت ترجمتها الإنجليزية في عام ١٩٧٣، وقد أوضح موس فى هذه الدراسة الموجزة التى لم تتعد تسع عشرة صفحة كيف يؤثر المجتمع على الممارسات الجسدية، وقد أكد على أهمية التربية والتنشئة الاجتماعية كما يؤكد كذلك على أهمية التقليد فى تشكيل الأنشطة الجسدية، ويرى أن تقنيات الجسد تتباين وفقًا للعوامل المجتمعية كالتعليم والملكية والموضة والنفوذ،كما أنها تتباين على المستوى التاريخى[1].

وقد بين موس أن الجوانب الأساسية للأنشطة الجسدية كالمشى والوقوف والجلوس هى بنى اجتماعية، فمع أن هذه الأنشطة تستلزم أساسًا عضويًا، إلا أن إتقان هذه القدرات يستلزم سياقًا ثقافيًا، وعلى هذا فإن آليات الجسد أو تقنياته رغم اعتمادها على أساس عضوى عام، إلا أنها فى ذات الوقت تمثل تطورات ثقافية وشخصية[2].

يقول مارسيل موس عن الرقصات البدائية « إن كل الجسد الاجتماعى تحركه نفس الحركة، ويمكن القول بإنهم أصبحوا أسلاكًا فى عجلة واحدة ستكون دورتها الراقصة والمغناة هى الصورة المثالية وربما البدائية، وهذه الحركة الإيقاعية الموحدة والمستمرة هى التعبير المباشر عن حالة ذهنية يسيطر فيها على إدراك كل فرد نفس الشعور ونفس الفكرة، وهى فكرة الهدف المشترك، فجميع الأجساد تهتز نفس الاهتزاز، وهكذا فإنهم بامتزاجهم فى شدة التأثر برقصتهم وفى حمى تحركاتهم إنما يشكلون جسدًا واحدًا وروحًا واحدة فقط، وحينئذ يتحقق الجسد الاجتماعى »[3].

(*) مارسيل موس: باحث فرنسى،ومؤسس معهد الإثنولوجيا في باريس

(1) Lyon, M., op cit, P.85.

(2) Turner, B., op cit, 1992, p36.

(٣) صالح سعد، مرجع سابق، ص ٥٠.

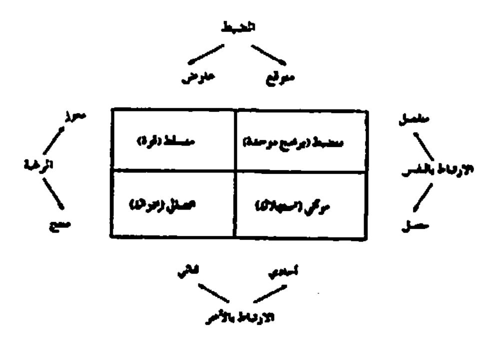
كما يطرح آرثر فرانك (*) Frank, A بديلًا لمفهوم براين ترنر تبحث علاقة الجسد بالفعل، وتشتمل على إمكانية التنبؤ بالأداءات فى النظام الجسدى بالضبط، أو الرغبة ما إذا كان الجسد ينتج أو تعوزه الرغبات، وأيضًا علاقة الجسد بالآخر، فيحدد أربعة أنماط مثالية لاستخدام الجسد، وهى لاتشتمل على كل أنماط استخدام الجسد الممكنة بل تعتبر مُوجهات تُمكن من فهم السلوك الجسدى، فيطرح أسئلة يتوجب على الجسد أن يطرحها على نفسه حين يقوم بفعل يتعلق بموضوع ما، هذه الأسئلة استند عليها من نظرية ترنر فى النظام الجسدى وهى:

١ ـ الضبط: وهو الذى يشمل التنبؤ بالأداء.

٢ ـ الرغبة: وهى ما إذا كان الجسد ينتج أو يحتاج الرغبات.

٣ ـ علاقة الجسد بالآخرين: وهو ما إذا كان الجسد أحاديًا مغلقًا على نفسه أو ثنائيًا تشكل عبر علاقات اتصالية مع آخرين.

٤ ـ الارتباط الذاتى مع الجسد: وهو ما إذا كان الجسد يرتبط ويشعر بالانسجام مع نفسه أو يعزل نفسه عن جسميته، ويتضح ذلك فى الشكل التالى[1]:



شكل رقم (١) طوبولوجيا فرانك لاستخدام الجسد فى الفعل

(*) آرثر فرانك: باحث أمريكى، ومن أهم أبحاثه « طوبولوجيا الجسد فى الفعل»، للمزيد انظر: كرس شلنج، مرجع سابق، ص ١٣٠.

(١) كرس شلنج، مرجع سابق، ص ١٣٢.

يجعل فرانك الجسد المنضبط نفسه متوقعًا، ويجعل إخفاء الإحساس عبر خضوعه لبرامج موحدة، فيعتبر نفسه محتاجًا للرغبة، لكنه يستخدم النظم الأحادية كطريقة فى إدراك وجوده، والجسد المنضبط أحادى ومنعزل، وهو منفصل عن سطحه، وعن أى تقمص عاطفى مع أجساد الآخرين، بحيث يصبح الجسد المنضبط أداة تناسب الاستخدام السببى العاجز عن تقديم أو استقبال أية عواطف مثل التدريبات العسكرية.

أما الجسد المرآتى فيجعل نفسه متوقعا، ولكن عكس ماهو متوفر للاستهلاك من أجل الحفاظ على احتياج الرغبة فى وضعه اللاوعى، فيقوم بشكل غير محدود بإنتاج رغبات متكلفة للاستهلاك، فهو يتبنى أسلوبًا أحاديا فى ارتباطه بالآخر، حيث تعتبر الأشياء الخارجية وفق نفعها للجسد المرآتى، ويتضح ذلك على سبيل المثال على الفرد النرجسى المتحلل من الالتزامات الشخصية أو السياسية، حيث يعامل الجسد على أنه أداة للإشباع الحسى، عوضا عن ربط الإحساس بالاتصال مع الآخرين، ويتبنى أساليب حياتية متكلفة.

والجسد المتسلط عالمه هو الصراع، وهو مهدد دائما بأوضاع جديدة وبالمجهول، أهم خصائصه تشكيله الرغبة بوصفها احتياج يتطلب تعويضا، ارتباطه ثنائى بالآخر، وينتج احتياج الجسد المتسلط خوفا يوجهه نحو الآخرين الذين تتم تصفيتهم من أجل التغلب على الخوف، فهو منفصل عن نفسه كى ينزل العقاب بالآخرين، ونجد أن معظم الأجساد المتسلطة ذكورية.

والجسد الاتصالى يكمن فى أنه حال خلق ذاتى يتم عبر تفاعل بناء مع الآخرين، إنه ينتج رغباته، ويرغب فى التعبير الثنائى من أجل الاستهلاك الأحادى، ويرتبط الجسد الاتصالى بنفسه هو الآخر، فهو يتعلق بالقدرة على الإدراك التى يتم تعزيزها من خلال السرديات المشتركة الجسدية بشكل تام[1] .

---

(١) كرسى شلبنج مرجع سابق، ص١٣٤.

وفى كتاب صورة ومظهر الجسد الإنسانى« The image and appearance of the human body» لبول شيلدر [*] P. Schilder (١٨٨٦ ـ ١٩٤٠م) أوضح السمة الاجتماعية لصورة الجسد، إذ أكد على أن صورة الجسد هى صورة اجتماعية بالضرورة، وإن كل جوانب صورة الجسد تتشكل وتتطور من خلال العلاقات الاجتماعية، وأن صورة الجسد هى مبدأ اجتماعى، لأن صورة أجسادنا ليست منفصلة على الإطلاق عن صورة أجساد الآخرين، ولكنها مقترنة بها دائماً[1].

وقد تأثر موريس ميرلوبونتى [**] (١٩٠٨ ـ ١٩٦١ م) بمفاهيم بول شيلدر، وحاول أن يطور تصورًا مغايرًا للجسد يتجاوز ثنائية العقل والجسد، ففى إطار محاولته فهم الإدراك الإنسانى، يعتقد أنه لا يمكن الحديث عن الإدراك الإنسانى للعالم دون نظرية فى التجسيد Embodiment باعتباره منظورًا تتم الملاحظة من خلاله، وأن إدراكنا لعالم الحياة اليومية يعتمد على الجسد النشط؛ لأننا نتعرف على الأشياء من خلال الحواس، وحتى عملياتنا الإدراكية العليا لا يمكن أن تتم بمعزل عن بنيتنا الجسدية[2].

وبذلك يعد ميرلوبونتى مؤسسًا لنظرية اتصالية إدراكية من خلال الجسد، فهو يصف الإدراك بأنه عملية ذهنية أو فكرية لها جذور جسدية، فنحن ندرك بأجسادنا في ضوء إيماءات الحركة والسكون، ومن ثم الرؤية وتحديد ما هو منظور، فالجسد يضمن لنا حرية الوصول إلى جزئيات العالم وموجوداته، فنظرية الجسد هى نظرية للإدراك، لأن إدراكنا للعالم الخارجى ما هو إلا مرادف لإدراكنا لأجسادنا بالدرجة الأولى[3].

(*) بول فرديناند شيلدر: أميركي من أصل نمسوى، اشتهر بدراساته عن الفصام، وفي تصدع الشخصية عمومًا، كما فى ازدواج الشخصية، وفي فقدان الشخصية.

(1) Turner, B., op cit, 1992, PP.55 – 56.

(**) موريس ميرلوبونتي:فيلسوف فرنسي تأثر بفينومينولوجيا هوسرل وبالنظرية القشتالتية التي وجهت اهتمامه نحو البحث في دور المحسوس والجسد في التجربة الإنسانية بوجه عام وفي المعرفة بوجه خاص. من أهم كتبه بنية السلوك (١٩٤٢ م) وفينومينولوجيا الإدراك(١٩٤٥).

(2) Turner, B., op cit, 1992, p 45.

(٣) جواد الزيدى، فعل الجســد: من سجن الروح إلى نظرية الاتصال، جريدة الاتحاد، أبو ظبى، ١٤ – ٦ – ٢٠٠٥.

ومن الدراسات المهمة للجسد دراسة جورج سيمل (*) George Simmel (١٨٥٨ - ١٩١٨م) فهو أول من عرف أهمية المكانة البارزة للجسد فى الحياة اليومية، ففى بحثه حول علم اجتماع الحواس Sociology of sense يلاحظ أن الإدراكات الحسية - بما لها من سمات - تشكل أساس الحياة الاجتماعية، ويمتزج الإدراك الحسى للعالم بنزعة عاطفية، ويحلل سيمل النظرة تحليلًا عميقا، فهو يرى أن التعاطف أو النفور، الثقة أو عدم الثقة هى أمور تسمح ظاهريًا بأن تقرأ من خلال النظرة، يقول سيمل «من خلال عينيه أستطيع أن أنتزع من ذلك الذى ينظر إلىَ شيئًا قليلًا من إمكانية اكتشافى»... ويستفيض سيمل فى تحليلاته فيؤكد أن الإدراك من خلال النظرة يجعل من وجه الآخر العنصر الأساسى في هويته، والجذر الأكثر دلالة لحضوره، إن اللقاء بين الأشخاص يبدأ دائمًا بتقييم الوجه، فالفترة الأولى هي الفترة التي تلتقى فيها النظرات، يجرى فيها تقييم متبادل، وبهذا الاتصال الأول يتحدد غالبًا مسار التبادل ونهايته، إن النظرة هى بالفعل اتصال؛ لأنها تشبه اللمسة، إنها نوع من التلامس البصرى المتبادل، ويلاحظ من جانب آخر مدى تأثير الإطار الاجتماعى على التوجهات الحسية، فالبُنى الحضرية تشجع على استعمال ثابت للنظرة من خلال المشاهد المتميزة للمدينة (واجهات المحال، الاختلاف فى أشكال وألوان الأرصفة.. إلخ) أما السمع واللمس والشم فهى حواس غير سعيدة فى المدينة؛ لأنها تجابه شتى أنواع الإزعاج[١].

لقد استطاع سيمل أن يكتشف الأهمية الجمالية للوجه، إنه يؤكد على أن الوحدة والتناسق فى ملامح الوجه هى مفتاح جمالياته، وأن أى تشويه يمكن أن يدمر ذلك التناسق الرقيق، فالوجه هو رمز للروحانية ومؤشر على الشخصية، وفى المجتمعات الحديثة، تنامى ذلك التأكيد على الوجه وأهميته[٢].

(**) جورج سيمل: فيلسوف وعالم اجتماع ألماني، اكتسب شهرة كبيرة بين علماء الاجتماع الألمان لدقته وعمق دراساته في تحليل الظواهر والتفاعلات الاجتماعية.

(١) ديفيد لوبروتون، مرجع سابق، ص٩٨ - ١٠٠.

(2) Turner, B., op cit, 1992, P. 108.

وكان سيمل ملاحظًا بارعًا للتفاصيل الدقيقة، فهو يصف بدقة ما يكمن خلف الكلمات المنطوقة فى مواقف التفاعل الاجتماعى، إنه يتناول ما يمكن أن نسميه التفاعل الجسدى Bodily interaction " وهى عملية اتصالية بالغة التأثير تتم من خلال الحواس، لقد أسهم سيمل بملاحظاته تلك في تطوير سوسيولوجيا الاتصال بقدر إسهامه فى تطوير سوسيولوجيا الجسد[1].

ويأتى إسهام روبرت هرتز(*) R. Hertz (١٨٨١ ـ ١٩١٥ م) خطوة بالغة الأهمية حيث قدم بحثًا عام ١٩٠٩ بعنوان "تفوق اليد اليمنى Preeminence of the right hand والذى أثر تأثيرًا كبيرًا فى تطور النظريات الأنثروبولوجية، خاصة المتعلقة بالتقابل بين اليمين واليسار، حيث تشير اليد اليمنى للتفاؤل بينما تجسد اليد اليسرى فكرة التشاؤم، وقد أوضح هرتز أن تفضيل استعمال اليد اليمنى لا يرجع إلى أسباب فسيولوجية بقدر ما يرجع إلى أسباب ثقافية؛ إذ تنتشر فى المجتمعات عادة تصورات وقيم إيجابية ترتبط باستعمال اليد اليمنى، وينظر بشكل سلبى لاستخدام اليد اليسرى[2].

وتمثل كتابات جورج هربرت ميد George Herbert Me (١٨٦٣-١٩٣١م) أحد الإرهاصات المبكرة فى سوسيولوجيا الجسد، ففى تحليله للسلوك الاجتماعى وتطور الذات، يرى أن الإيماءات تمثل أمرًا مهمًا فى تشكيل الذات اجتماعيًا، فالوجه واليد كلاهما أساسيان فى عملية تبادل الإيماءات، فيتوازى الكلام مع اليد فى تطور الكائن الإنسانى اجتماعيًا، وأوضح فى كتابه «العقل والذات والمجتمع ١٩٣٤» Mind, self and society أن اليد أداة مهمة تلعب

(1) Loenhoff, J. "The negation of the body": a Problem of communication theory, Body & Society, SAGE Publications, London, 1997, P. 67

(*) روبرت هرتز: عالم اجتماع فرنسى، عمل مع أميل دوركايم، ومارسيل موس، وهو متخصص فى علم الاجتماع الدينى.

(٢) زينب المعادى، مرجع سابق، ص ٢١.

دورًا رئيسيًا فى التفكير، إنها سمة جوهرية للعقلانية الأداتية Instrumental rationality وتؤدى دورًا مهمًا فى القدرة الإنسانية على التعاطف، وتخيل أداء الدور، ومن ثم لتأسيس وتطور السلوك الاجتماعى(١).

ويقدم عالم الاجتماع الألمانى نوربرت إلياس Norbert Elias (١٨٩٧ - ١٩٩٠) فى كتابه النظرية الرمزية (The Symbolic Theory) كيفية تضافر العمليات الطبيعية والاجتماعية فى تطوير الأجساد البشرية عبر قدرات بشرية مكتسبة وفطرية، ويركز إلياس فى نظريته على الأجساد المتحضرة، حيث إنه يهتم بالجسد عبر صلته بالتحولات التاريخية التى طرأت على القواعد السلوكية وأشكال الضبط المؤثرة، فهو يتبنى نظرة تنموية وتطورية للجسد ترى أنه قد حدث تحول فى التعبيرات الجسدية والعاطفية نتيجة لعمليات التحضر الطويلة التى مر بها الفرد والمجتمع... وتتضح نظرة إلياس بالتحولات التاريخية من خلال ثلاثة سبل أساسية(٢):

١ - السياقات الاجتماعية التى تنمو فيها الأجساد، حيث يعتبر التشكيل الاجتماعى هو الوحدة الأساسية عند إلياس، فالتشكيلات مستقلة عن بعض الأفراد، ولكنها ليست مستقلة عن الأفراد بوصفهم أفرادا، فالمظهر دائم التغير نتيجة تقلب علاقات الارتهان المتبادل التى تقوم بين البشر، وبتغير التشكيلات الاجتماعية تتغير التأثيرات التى تمارس على نمو الأجساد الإنسانية.

٢ - إن نمو الأجساد المتحضرة ذو أساس اجتماعى ونفسى، حيث يتضمن دراسة سمات من قبيل التحولات التاريخية فى تقسيم العمل الاجتماعى من ناحية، وتفاصيل سلوكيات الناس من ناحية أخرى.

(1) Turner, B., op cit, 1992, pp. 35 – 37.

(٢) كرس شلنج، مرجع سابق، ص٢٠٠.

٣ـ إن التغير الاجتماعى والجسدى قائم على رؤية فى الجسد تجمع بين العوامل البيولوجية والاجتماعية فى العمليات التطورية.

فالعمليات التطورية للبشر توفر التسهيلات البيولوجية اللازمة لفعل الاتصال، التفكير عبرالرموز فيمنح البشر القدرة على الفعل فى ضوء المعرفة المكتسبة، ويسميه إلياس بالانعتاق الرمزى، فالبشر لديهم قدرة فريدة على تعلم الرموز وتركيبها فى أشكال تتميز بأنها انعكاسية، قابلة للتغير، مرنة ومتطابقة مع الواقع بدرجة كبيرة، وتتميز بقدرة على نقل المعارف المتراكمة بين الأجيال فى شكل رموز، كما يمكن الانعتاق الرمزى البشر من التكيف مع الظروف الجديدة بشكل مستقل عن التغيرات البيولوجية[١].

أما عالم الاجتماع الفرنسى بيير بورديو Pierre Bourdie (١٩٣٠ـ٢٠٠٢م) فقد أسهم إسهامًا فعالًا فى ظهور علم اجتماع الجسد، وذلك فى سياق تحليلاته للمفاهيم الجديدة التى قدمها لعلم الاجتماع مثل الممارسة Practice الهابيتوس Habitus والأشكال المختلفة لرأس المال (كرأس المال الرمزى والاجتماعى والثقافى) وعلاقة ذلك بالسلطة الرمزية للجسد[٢] .

ويؤكد بيير بورديو فى نظريته إعادة الإنتاج الاجتماعى اهتمامه الواضح بالجسد، فهو كيان غير مكتمل يتطور بالتزامن مع تطور مجموعة من القوى الاجتماعية، فهناك علاقة متبادلة بين تطور الجسد ومكانة الفرد الاجتماعية، كما أنه يقحم الجسد فى عمليات بيع قوة العمل وشرائها، فالجسد يصبح أكثر شمولية للرأسمال المادى؛ مالكا للقوة والمكانة والأشكال الرمزية المميزة... ويقصد بإنتاج الرأسمال المادى تطور الأجساد بسبل تعتبرها تحوز قيمة فى المجالات الاجتماعية، حيث يحول الرأسمال المادى إلى ترجمة المساهمة الجسدية فى العمل،

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٠٢.

(2) Turner, B. , op cit , 1992, P. 23

فيتحول إلى رأسمال اقتصادى « أموال، بضائع» ورأسمال ثقافى « على سبيل المثال التعليم» ورأس مال اجتماعى «شبكة العلاقات الاجتماعية التى تُمكن من تبادل الخدمات بين أعضائها»[1].

ويرصد برديو ما يسميه البناء الاجتماعى للجسد، حيث يعتبر أن الجسد يخضع لعملية تشكيل أو نحت اجتماعى من خلال استيعابه لعادات المجتمع وقيمه، ويصبح ذلك الاستيعاب وكأنه نظام تعليمى ضمنى قادر على غرس تصور كامل عن الكون: تصورات فلسفية وأخلاقية وميتافيزيقية من خلال أوامر بسيطة، ويجعل أشكال استخدام الجسد وسيلة من وسائل التعبير عن بنيات وعلاقات اجتماعية، ومرآة للتقابلات الاجتماعية، سواء تعلق الأمر بالفوارق بين الطبقات الاجتماعية أو الفئات العمرية أو التمايزات النوعية، وفى الوقت نفسه تدعيمها وتطبيعها؛ أى إظهارها بمظهر التقابلات أو الفروق التى تحتمها طبيعة الأشياء، وقد أوضح بورديو أن حركات الجسد تعد مؤشرًا على الوضع الاجتماعى، التى تعيد بدورها إنتاج التفاوت الاجتماعى، ومن خلال الجسد يصبح الإطار الاجتماعى كالطبقة، والنوع، والانتماء الإثنى فاعلًا من خلال الممارسات التى تميل نحو إعادة انتاج اللامساواة الاجتماعية فى المجتمع، فالبناء الاجتماعى للجسد يعكس تقسيم العمل الجنسى، وتقسيم العمل الاجتماعى، والعلاقة مع الجسد تتحدد حسب الشكل الذى يتخذه تقسيم العمل بين الجنسين من جهة، والوضع الاجتماعى الذى يشغله الفرد سواء أكان رجلًا أوامرأة من جهة آخرى[2].

وكذلك أثرت كتابات عالمة الأنثروبولوجيا البريطانية مارى دوجلاس M. Douglas (١٩٢١ــ ٢٠٠٧م) فى التحليلات الأنثروبولوجية للجسد بوصفه

(١) كرس شلنج، مرجع سابق، ص ١٧٠.
(٢) زينب المعادى، مرجع سابق، ص ٢٩.

مشكلًا اجتماعيًا، فهى ترى فى الجسد مستقبلًا للدلالات الاجتماعية ورمزًا للمجتمع، ففى كتابها Natural Symbols، تؤكد دوجلاس بأن الجسد البشرى هو الصورة الأكثر جاهزية للنظام الاجتماعى، وتقترح أفكارا عن الجسد البشرى تستجيب بشكل مباشر لأفكار رائجة عن المجتمع، فضلا عن ذلك تنزع قطاعات بعينها فى المجتمع إلى تبنى مقاربات للجسد تستجيب لأوضاعها الاجتماعية، مثال ذلك ينزع الفنانون والأكاديميون الذين يتبنون موقفًا نقديًا من المجتمع إلى طريقة معينة وذلك من أجل الانغماس فى الملذات، وإلى القيام بممارسات جنسية تليق بمسئولياتهم، على ذلك فإن الجسد فوق كل ذلك كناية عن المجتمع ككل[1].

وقد أسهمت كتابات ودراسات ميشيل فوكو [*] (١٩٢٦ ــ ١٩٨٤م)، وإرفنج جوفمان فى تشكيل رؤى الجسد بوصفه مكونًا اجتماعيًا، فقد أحدثا تأثيرًا بالغًا فى تشكيل رؤى البنائية الاجتماعية فى الجسد، حيث يصنف فوكو على أنه مابعد بنيوى، فهو يعتبر الجسد محكومًا باللغة المستخدمة أو الخطاب السائد، فى حين يعتبر جوفمان نصيرًا للتفاعلية الرمزية الذى يهتم بالجسد كأحد مكونات الفعل، ومن ثم نجد أن أعمال ميشيل فوكو تتجاوز اعتبار الجسد مستقبلًا للدلالات الاجتماعية، فالجسد لا يحصل فحسب على دلالات عبر الخطاب بل هو مشكل كلية عبر هذا الخطاب، ويتلاشى الجسد ككيان بيولوجى ويصبح نتاجًا مشكلًا اجتماعيًا طيعًا وغير مستقر بشكل غير محدود[2].

---

(١) كرس شلنج، مرجع سابق، ص١٠٦.

(*) ميشيل فوكو: فيلسوف ومؤرخ فرنسى، وهو أحد أهم مؤسسى سوسيولوجيا الجسد فى القرن العشرين تأثر بالبنيويين ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه "تاريخ الجنون"، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون. ابتكر مصطلح "أركيولوجية المعرفة"، من مؤلفاته " هوس الذات، تاريخ الجنسانية ".

(٢) كرس شلنج، مرجع سابق، ص ١٠٨.

ويطرح إرفنج جوفهان. Goffman E، وهو أحد رواد دارسى الجسد، فى كتابه «عرض الذات فى الحياة اليومية» The Presentation of Self in Everyday life فكرة أن الحياة الاجتماعية تعرض - جزئيًا على الأقل- من خلال الجسد، فعلى سبيل المثال الإحساس بالارتباك يرتبط دائمًا بالتغير فى لون الوجه، وبمعنى آخر يرى أن فكرتنا الاجتماعية حول اليسر أو الراحة يتم التعبير عنها من خلال إيماءات جسدية متنوعة يمكن قراءتها كشكل من اللغة، ويأتى اهتمام جوفهان بكيفية تمكن الجسد من التدخل وإحداث فرق فى سير الحياة اليومية، فالأفراد قادرون على التحكم ومقاربة أداءاتهم الجسدية على نحو يسهل عملية التفاعل الاجتماعى، بحيث يرتبط الجسد بممارسة الفاعلية البشرية، ويمكّن الناس من ترويض سلوكياتهم، ويقوم الجسد بدور مهم فى توسط العلاقة بين الهوية الذاتية والهوية الاجتماعية[1].

وتتميز نظرة جوفهان للجسد بأن ثمة رؤية فى الجسد كخاصية يختص بها الأفراد، تختلف عن الطبائع التى تصور سلوك وهويات الناس على أنها محددة من قبل أجسادهم البيولوجية، حيث يرى أن الأفراد قادرون عادة على التحكم فى أداءاتهم الجسدية على نحو يسهل عملية التفاعل الاجتماعى، وأن الجسد ليس منتجا من قبل القوى الاجتماعية، كما فى أعمال فوكو، فإن الدلالات التي تعزى له لا تخضع لتحكم الأفراد المباشر، وأن التعبيرات الجسدية شكل متعارف عليه من أشكال الاتصال غير اللفظى يشكل أهم مكونات السلوك العلنى، فهو يستخدم بمعنى عام للإشارة إلى الملابس، الحركة، الوضع، مستوى الصوت، الإيماءات الجسمية من قبيل التلويح والتحية، ملامح الوجه، والتعبيرات العاطفية، فضلًا عن استطاعتنا من تصنيف معلومات توفرها الأجساد، توفر المفردات المشتركة فى التعبيرات الجسدية تصنيفات تسمى وترتب الناس فى هرميات وفق هذه

(١) إيان كريب، مرجع سابق، ص ١٢٢

المعلومات، ونتيجة لذلك تحدث هذه التصنيفات أثرًا عميقًا فى سبل محاولة الناس ترويض أجسادهم وعرضها[١].

أما ميشيل فوكو فقد كشف من خلال رؤاه ما بعد البنيوية الحضور الشامل للسلطة داخل الصياغات الخطابية Discursive formations المتعلقة بالجسد، فقد كان منشغلًا بفهم كيفية دخول الجسد إلى الخطاب السياسى كتمثيل للسلطة، وكيف تمارس السلطة على الجسد، فى المؤسسات المختلفة كالمدرسة والمصنع والمستشفى، بحيث يتحول الجسد إلى كائن منضبط Regulated [٢].

إن أهمية الجسد لدى فوكو تصل إلى درجة أنه يصف معظم أعماله الفكرية بأنها تشكل «تاريخ أجساد» History of bodies وترصد الطريقة التى يتم من خلالها استثمار الأجساد ماديًا وحيويًا[٣].

وتأتى أهمية الجسد عند فوكو فى أنه جعل من العقل مجرد وظيفة، وحقق للجسد ما يستحق الاهتمام والرصد، حيث يجب أن يعبر بكل حرية وبكل تلقائية ومن دون موانع أو قيود؛ من أجل إظهار الخبايا والحقائق دون زيف، فيجب أن يصبح الجسد حاضرًا فى كل وقت كى لا يغيب التفكير فى المكبوت والمحرم والمقموع، فلابد من إعادة الاعتبار للجسد عبر الكشف عن المسكوت عنه، فالجسد له فكرة، والفكر له جسده، ومن لا جسد له لا فكر له، لأن الجسد حضور ووعى بالكينونة لأنه والروح لا ينفصمان؛ إذ لا توجد ذات متعالية فوق الجسد فهو المأوى والمثوى، وقد أكد فوكو أن تحقير الجسد وإنكاره وتغييبه بمثابة

---

(١) كرس شلنج، مرجع سابق، ص١١٧.

(2) Turner, B. «the Cambridge dictionary of sociology ", Cambridge University, 2006, p. 42.

(3) Shilling, K. «The embodied foundations of social theory», In Ritzer, G. & Smart, B. (Eds.) Handbook of social theory, Sage publications, London, 2001, p. 445

حرب مدمرة للروح، لذلك فإن حق الجسد فى الوجود علامة أولى لوجود الروح وسعادتها، ومن ثم أصبح الجسد والاحتفاء به عند فوكو كناية عن الوجود[1] .

ويرصد فوكو عملية تطبيع الجسد Normalization of the body والمؤسسات التى تنتج وتفصل المعرفة العلمية المتعلقة بتطويع الجسد، بالإضافة إلى اهتمامه بدراسة كيف يتم تمثيل الجسد في الممارسات المختلفة بضبط وإدارة الكيان الإنسانى، ففى أعماله المبكرة كان يدرس كيف يمكن للجسد أن يظهر فى ممارسات مختلفة تسهم فى ضبطه وإدارته، ففى دراسته «ولادة العيادة» كان مشغولاً بفهم كيف تنتج المعرفة والممارسة الطبيعة للجسد، وكيف تطوعه داخل شبكة المؤسسات المستقرة للسلطة الطبية، وفى دراسته «مولد السجن» حلل نمو الجسد المنضبط والوديع كنتيجة للممارسات العقابية التى اقترنت بالنظرية النفعية للألم، وفى دراسته «تاريخ الجنس» كشف عن أن إظهار خطاب الجنس فى القرن التاسع عشر قد أضحى مادة للصراع السياسى تمارس من خلال معرفة طبية محددة.[2]

والجدير بالذكر أن معظم النظريات والدراسات وهى كثيرة، والتى قد عرضنا لبعضها أسهمت فى تأسيس فروع حديثة لعلوم كثيرة مثل: سوسيولوجيا الجسد، وأنثروبولوجيا الجسد، وعلوم الحركة فى التربية البدنية، ومدارس الرقص الحديث، وغيرها من العلوم الرياضية، جاءت كلها نتيجة لفهم ودراسة كافة القوانين والنظريات المتعلقة بالإنسان والطبيعة، وساعدت على تكوين لغة حركية وإيمائية وإيحائية خاصة تسمى لغة الجسد، وإن اختلفت فى بعض دلالتها حسب ثقافة كل مجتمع، ولكن يتفق الجميع على أن لغة الحركة هى نتيجة لثقافة المجتمع الجمعية، وتعبير يدل عن مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير

(١) حسن المصدق، البيولوجيا السياسية بين سلطة المعرفة ومعرفة السلطة، لندن، جريدة العرب الدولية،٢٦ - ٧ - ٢٠٠٧.

(2) Turner, B., op cit, 1992, pp.52 -53.

عنها بالعقل، يفهمها الجميع وتعبر بسرعة وسهولة عن سلوكيات وخصوصيات وهويات المجتمعات وهى لغة أصدق من لغة الكلام.

هذه اللغة الجسدية / الحركية نراها من خلال العمل والعبادات واللعب فى التقنيات الحركية اليومية والتى تضم جميع الحركات التى يستخدمها الإنسان فى الحياة اليومية الاعتيادية، وهى حركات وإشارات مصاحبة تستخدم أثناء الحديث أو فى لحظات الانفعال، وهى حركات عامة وشخصية فى الوقت نفسه؛ إذ أنها قد لاتختلف من شخص إلى آخر، ولكنها تتميز مابين شخص وآخر، وهناك حركات خاصة تميز بعض الأشخاص وهى حركات متكررة، وأيضًا هناك حركات نفعية وهى حركات متسقة على نمط واحد غير مختصة بشخص بالذات، وتستخدم عند أداء أنشطة معينة مثل: تناول الطعام أو الكتابة أو المشى أو أداء أعمال معينة.

وهناك حركات مجازية وهى حركات تشكل لغة ومعنى خاصًا بها، لايفهمها إلا أهلها وهى لها عدة مستويات، منها الإيماءات التى تصدر عن طريق الرأس والأيادى والأصابع، وهناك الحركات والإشارات الفنية، وهى حركات تعتمد على الاستخدام المميز المدروس للجسم لتحقيق نوع من التعبير الجمالى يتجلى فى الرياضة البدنية والرقص بأنواعه، وعلى ذلك فإن الأداء الفنى يختلف فى طبيعته وسياقه عن الأداء فى الحياة الاجتماعية، وأن التلاحم والتواصل الحميمى بين المؤدين وأفراد المجتمع يصل فى كثير من الأحيان إلى حد المشاركة الفعلية فى الأداء، فيصعب الفصل بين الأداء الفنى للمؤدين وبين بقية أفراد المجتمع.

ويشير عبد الحميد يونس إلى ذلك: « بأن الرقص يعد سلوكًا اجتماعيًا أو لغة جسدية ورمزًا للشعور ووسيلة أكثر فاعلية مقارنة باللغة فى الكشف عن الحاجات أو الرغبات، فالحركات الراقصة تصبح رموزًا نمطية مقننة، كما أن بعض أعضاء المجتمع الواحد قد يفهمون أن هذه الرموز مقصود بها تمثيل للخبرات فى العالم الخارجى»[1].

---

(١) عبد الحميد يونس، الفولكلور والميثولوجيا، الكويت، مجلة عالم الفكر، م ٣، ع ١، ١٩٧٢.

ويذكر صالح سعد « إن للحركة لغات كثيرة إحداها الرقص، وإن كان أكثرها رقيًا، ولغة الحركة عبارة عن مجموعة متكاملة من الحركات، تشكل فى تكاملها وتجانسها نسقًا أو نظامًا معينًا من الأنظمة التى تمثل الأنشطة الهادفة التى يمارسها الإنسان فى حياته، وبحسب اختلاف تلك الأنشطة وأهدافها نرى لغات متنوعة للحركة، وإن ما ينتجه الرقص من حركات وإشارات ليست مجرد علامات عشوائية لا تشير إلى شىء، ولكنها فى مجموعها عبارة عن مفردات خاصة يجمعها نسق واحد هو الرمز، ومن ثم فهى عبارة عن رموز ثقافية تستخدم للتعبير عن حقائق»[1].

كما أن للرقص وظيفة رمزية للحقائق الإنسانية التى لا يمكن التعبير عنها لغويًا، وذلك من خلال المزاوجة بين الوظيفة التعبيرية والحركة الدالة[2].

من هذا المنطلق فإننا نرى أن فن الرقص يحتوى على العديد من الحركات، والتى هى فى حقيقة الأمر عبارة عن دلالات رمزية، يستخدمها الإنسان بصورة فنية كنوع من التعبير عن ذاته، وكذلك لإيصال معان يفهمها كل أفراد جماعته، من خلال إدراكه (تأديته) وإعادة إنتاجه (تجسيده شعوريًا)؛ إذ يرتبط فيه التجسيد الخارجى بالتعبير الجسدى، وتصبح خصائص الحركة الأدائية وسيلة اتصال شعورية وطاقة معبرة عن الحياة.

(١) صالح سعد، مرجع سابق، ص ٥٤.
(٢) نك كاى، مرجع سابق، ص ١٣١.

الفصل الثالث

مجتمعا البحث
(النوبة المصرية والسودانية)

مقدمة

تمثل بلاد النوبة فى تاريخ الحضارة البشرية مركزًا مهمًا ومرموقًا، وموقعًا متميزًا لالتقاء جماعات إثنية متعددة وفدت إليه من شتى بقاع الأرض، تمازجت وانصهرت عبر العصور بالمجموعات الأصلية النوبية والمحلية، ولذلك تعد منطقة النوبة أكثر مناطق إفريقيا حظًا من اهتمام المؤرخين وعلماء الآثار، فقد أكدت الدراسات التاريخية والحفريات الأثرية أن تاريخ الحضارات التى سادت فى هذه المنطقة موغلة فى القدم وذات صلة وثيقة بالحضارات الفرعونية، وقد انتشرت فى هذه المنطقة حضارات كثيرة أخرى مثل الإغريقية والرومانية والإسلامية ووفدت شعوب كثيرة من معظم انحاء الأرض نتيجة الهجرات والحروب، وكذلك اعتنق المجتمع النوبى العديد من الديانات الوضعية والسماوية وآخرها الإسلام الذى ترك أثرًا بالغًا فى المجتمع النوبى، كما أن الممالك النوبية نوباديا ومقرة وعلوة قامت على أنقاض الممالك الكوشية نبتة / مروى منذ قديم الزمان، والتى كانت على صلة وثيقة بالحضارة المصرية القديمة منذ العهود الفرعونية، فجاءت الخلاصة المجتمع النوبى المصرى / السودانى الذى نراه اليوم بمجموعاته القبلية المميزة، وبلغتهم وخصائصهم الجسدية والنفسية وعاداتهم وتقاليدهم الضاربة بجذورها فى عمق التاريخ.

هذا الموروث من العادات والتقاليد جاء نتاج تفاعل طويل مع التيارات الحضارية المختلفة، احتكت بها الحضارة النوبية فى مسيرتها الطويلة عبر القرون

من ثقافات مختلفة لقدماء المصريين والإغريق والرومان والعرب والأتراك وغيرهم، وتمثلت فى أوجه مناحى الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وخاصة الدينية التى كان لها دور كبير وفعال فى تشكيل المعتقدات والإرث الثقافى، والتى بدأت بالعبادات الوثنية حتى دخول الأديان السماوية واعتناقهم المسيحية ثم الإسلام.

وقد اختلف العديد من العلماء والكتاب حول الأصول القديمة للإنسان النوبى، وعلى الرغم من كثرة الدراسات والأبحاث التى أجريت فى هذا الجانب، إلا أنه لا يوجد حتى الآن اتفاق محدد حول أصل النوبيين، وقد درج معظم هؤلاء على البحث عن المواطن الأولى للإنسان النوبى قبل ظهوره فى وادى النيل، فجاءت معظم الآراء والاستنتاجات تدور حول:

- أن النوبيين ينتمون إلى "كوش" الذى ورد ذكره فى التوراة والإنجيل، وهو كوش بن حام بن نوح، وأخوه «مصرايم» جد المصريين ووالد «نوبة» ويعتقدون بأنه والد الأمم النوبية الحالية التى هاجرت إلى إفريقيا بعد الطوفان واستقرت فى أجزاء منها فسميت بأسمائهم، وعلى ذلك فإن أصحاب هذا الرأى يأخذون بوحدة الأصل النوبى والمصرى القديم؛ حيث ينتمى كلاهما - حسب رأيهم - إلى السلالة الحامية التى تندرج تحت السلالة القوقازية[1].

- أن النوبيين جزء من السلالة المصرية القديمة نزحت جنوبًا فى بعض الفترات التاريخية واستقرت مع الوقت هناك، ويستند أصحاب هذا الرأى إلى وجود الآثار المصرية من أهرامات ومعابد وأدوات أثرية فى المناطق النوبية القديمة[2].

---

(١) حسن الشيخ الفاتح قريب الله، السودان دار الهجرتين الأولى والثانية، الخرطوم / السودان، المؤسسة العامة للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان،، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٩.

(٢) السيد أحمد حامد، النوبة الجديدة: دراسة أنثروبولوجية فى المجتمع المصرى، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٤ ص ٣٥.

- أن النوبيين من أصول زنجية هاجرت إلى المنطقة من كردفان ودارفور فى غرب السودان، عبر الصحراء الكبرى لوادى النيل ومنها للمناطق الشرقية المتاخمة[1].

- أن النوبيين من العناصر الحامية التى جاءت عن طريق باب المندب (البحر الأحمر) منذ أقدم العصور، وقد ساعد على انتشار حركة التوطن وجود نهر النيل[2].

- أن النوبيين ينتمون إلى قبيلة النوبادى البدوية التى كانت تجول فى الأجزاء الجنوبية من ليبيا والمغرب، وقد وفدوا إلى وادى النيل عبر الصحراء الغربية واستقروا على ضفافه فى فترات مبكرة من التاريخ[3].

وقد أطلق المصريون القدماء أسماء كثيرة على بلاد النوبة فى العصور القديمة ارتبطت بسمة المكان والأشخاص نذكر منها: نب أو نوب (Nubu): ومعناها الذهب باللغة الهيروغليفية، وكذلك اسم: تا ـ سيتى (Ta – Sti): أى أرض الأقواس نسبة لمهارة النوبيين فى استعمال القوس[4]

ويروى البلاذرى فى كتابه فتوح البلدان « أن النوبيين رشقوا العرب بالنبل حتى جرح عامتهم، فانصرفوا بجراحات كثيرة وحدق مفقوءة، فسموا رماة الحدق»[5].

---

(١) حسن الشيخ الفاتح قريب الله، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٢) محمد محمود الصياد، محمد عبد الغنى سعودى، السودان « دراسة فى الوضع الطبيعى والكيان البشرى والبناء الاقتصادى »، مكتبة المصطفى الإلكترونية، ١٩٦٦، ص ١٥١.

(٣) مصطفى محمد عبد القادر، عادات الزواج فى بلاد النوبة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، ٢٠١٣، ص ١٧.

(٤) محمد رياض، كوثر عبد الرسول، رحلة فى زمان النوبة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ٢٠١٠، ص ١٢٦.

(٥) مصطفى محمد مسعد، (تحقيق) المكتبة السودانية العربية، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، ١٩٧٢ص ٢٥.

وهناك من يقول: إن الاسم اشتق من اسم قبيلة النوباتى (nobadae) الذين أتى بهم الرومان وأسكنوهم شمال النوبة نحو القرن الثالث الميلادى لصد هجمات البليمى Blemmyes المتكررة على النوبة[1].

وتتميز بلاد النوبة بحكم موقعها الجغرافى الإفريقى العربى عبر التاريخ بأنها متعددة اللغات واللهجات والديانات والأنشطة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فالعادات والتقاليد التى توارثتها الأجيال جاءت نتيجة ثقافة مركبة أى ثقافة هجينة ذات سمات وملامح إفريقية، وأخرى عربية إسلامية ومسيحية، فهى ثقافة تختلف وتتباين فى مظهرها، لكنها تتجدد فى جوهرها، وأهم عناصر ومكونات ثقافة بلاد النوبة هى الموقع الجغرافى، والبيئة الطبيعية، والمجموعات السكانية، والبعد التاريخى، والدين، واللغة، والفنون، ولعل أول شىء تلتفت إليه أى جماعة وتلتقى حوله هو تراثها الذى يميز أفرادها، والذى يتم الالتفاف حوله ويتمثل فى شكل رقصات أو موسيقى وأغانٍ أوعادات وتقاليد معينة أو معتقد تقليدى.

كما أن وضع النوبة الجغرافى على الحدود المصرية السودانية على مر التاريخ جعل النوبيين همزة الوصل الرئيسية بين مصر والسودان بحكم امتدادهم القبلى والعائلى، وخاصة أن الموقع الجغرافى والارتباط التاريخى والعلاقات الاجتماعية والثقافية الحميمية تعد قاعدة مهمة فى فهم الملامح العامة للمجتمع النوبى، فالاتجاه الجغرافى لدراسة العادات والتقاليد الشعبية يسعى للكشف عن الدور الذى يلعبه المكان فى صياغة أفكار الناس؛ إذ أن حكمة الناس فى اختيار عاداتهم ومعتقداتهم وإبداعاتهم تتأسس على قدرتهم على فهم الحياة التى يحيونها، وحاجتهم إلى توفيق أوضاع أفكارهم مع طبيعة ظروف هذه الحياة، وتتغلب معطيات الحياة فى تحديد ملامح تلك الظروف، وتأتى أولوية تلك المعطيات

(١) محمد رياض، كوثر عبد الرسول، مرجع سابق، ص ١٢٧.

طبيعة المكان وخصائصه، الأمر الذى يجبر الإنسان على التعايش مع تلك الطبيعة التى ارتضاها، وتكيف وتأقلم معها[1].

ونوبيو مصر والسودان مشتركون فى العديد من مظاهر التراث الشعبى، ولديهم استعداد فطرى للترابط والتعاضد، ويبدو هذا الترابط على مستوى الأسرة والقبيلة - بالرغم من التنوع والهجرات التى وفدت إليهم وانصهرت وتمازجت معهم - فقد انعكس كل هذا التنوع والثراء فى عناصر كثيرة مثل: الموسيقى والغناء والرقص والإيقاعات، وهم جميعًا عناصر فاعلة من عناصر الوعى الاجتماعى، وتستخدم بأشكال مختلفة فى الأعراس والأعياد والمناسبات، وقد لعبت الثقافة الإسلامية العربية دورًا فاعلًا فى انتشار ممارسات الطرق الصوفية من أداء إنشادى وموسيقى، ويساعد فى ذلك الرقص لأنه حركة موقعة للجسم، فالاندفاع خلال الهواء واقتراب الذاكرين وهم يتحركون يحدث حالة من الوجد[2].

كما لعبت الفنون الحركية - وخاصة الرقص الشعبى - دورًا مؤثرًا من أدوار الإبداع الشعبى، وعن طريقها يمكننا التعرف على خصائص المجتمع النوبى، وتاريخه الاجتماعى وهويته الثقافية وممارساته الطقسية، وقد انتظمت بلاد النوبة منظومة من العادات والتقاليد شملت كل جوانب الحياة، وأثرت فى أشكال الاحتفالات وميزت الشخصية النوبية على مر العصور.

وقد تغيرت مكونات كثيرة من مناحى الحياة النوبية نتيجة هجرة النوبيين مثل: الموقع الجغرافى وشكل وحجم المنازل والأراضى الواسعة المحيطة بهم وبعض العادات والتقاليد، إلا أن الهوية النوبية الثقافية ظلت راسخة، لم ينلها

---

(١) سميح عبد الغفار شعلان، العادات والتقاليد الشعبية «المنهج والنظرية»، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠٧، ص٣٢.

(٢) محمد فتحى متولى يوسف، استلهام التراث الشعبى فى المسرح السودانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص ١١٦.

إلا بعض المؤثرات البسيطة التى لاتؤثر على إرثهم الثقافى الذى يبدو فى الأدب والفنون الشعبية من موسيقى وغناء ورقص.. إلخ.

ولكى تتضح معالم ماطرأ من متغيرات فى المجتمع النوبى، لابد من إلقاء الضوء على منطقة النوبة القديمة حتى نتفهم الحياة النوبية فى المجتمع الجديد.

فقد كانت بلاد النوبة القديمة هى حلقة الوصل بين مصر والسودان؛ حيث يقع ما يقارب ثلثها داخل الحدود المصرية، بينما يقع الثلثان الآخران داخل الحدود السودانية، وكانت تمتد النوبة القديمة شمالاً من بلدة دابود المصرية جنوب مدينة أسوان (بالقرب من الشلال الأول لنهر النيل) إلى قرية الدبة السودانية قرب الشلال الرابع بطول ١٠٠٠ كم، موزعة على ٢٦٠ قرية على ضفتى النيل منها ١١٥ قرية على الضفة الغربية و١٤٥ قرية على الضفة الشرقية بخلاف الجزر[١].

ومن مجموع هذه القرى تقع ٤٣ قرية فقط داخل حدود جمهورية مصر العربية بامتداد ٣١٠ / كم تبدأ بقرية دابود عند الشلال الأول فى الشمال، وتنتهى بقرية أدندان على خط الحدود الفاصلة بين مصر والسودان، بالإضافة إلى جزء من الضفة الغربية لمدينة أسوان ومنطقة الشلال الأول، أما باقى قرى النوبة - (٢١٧ قرية) فهى تابعة لجمهورية السودان، ويجاور المنطقة من جهة الشرق قبائل البجا، ومن الغرب الصحراء الكبرى وبها الواحات والوادى الجديد، وتنقسم إلى النوبة السفلى (النوبة المصرية) والعليا (النوبة السودانية).

وكانت النوبة المصرية القديمة (النوبة السفلى) تقع جنوب مصر فى الثلث الشمالى من بحيرة ناصر الحالية بين الشلال الأول والشلال الثانى بعمق ٣٥٠ كم من قرية دابود شمالاً إلى قرية أدندان جنوبًا عند خط عرض ٢٢ درجة[٢]،

(١) فكرى أحمد أبو القاسم، سرة غرب « قرية سودانية »، الخرطوم، شركة مطابع السودان للعملة الموحدة، ٢٠٠٥، ص ٦١.

(٢) محمد عوض، السودان الشمالى « سكانه وقبائله، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٥٦، ص٢٢.

وقد تم تهجير أهلها عند بناء السد العالى نهاية عام ١٩٦٣ وحتى عام ١٩٦٤ إلى منطقة كوم أمبو بمحافظة أسوان[١].

وتنقسم النوبة المصرية القديمة إلى ثلاثة أقسام طبقًا لتقسيم الجماعات الثقافية للنوبة، على جانبى نهر النيل جنوب أسوان وحتى قرية أدندان بالقرب من الحدود السودانية، ويقع القسم الأول فى الشمال ويخص جماعة الكنوز، ويمتد من قرية دابود جنوب السد العالى إلى مدينة المضيق، أما القسم الثانى فإنه يخص جماعة العرب ويقع فى الوسط ويمتد من قرية السبوع إلى قرية السنقارى، بينما يقع القسم الثالث فى الجنوب ويمتد من قرية كروسكو إلى قرية أدندان على الحدود المصرية السودانية ويخص جماعة الفاديجا[٢].

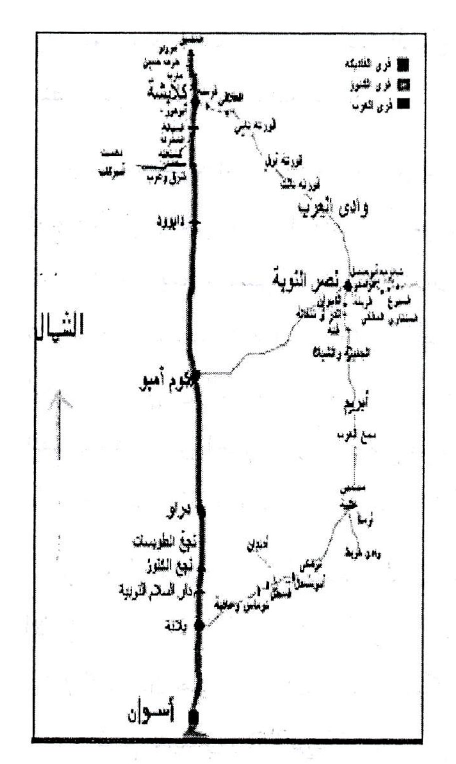
وتقع النوبة المصرية الجديدة فى ثلاث مناطق بعد تهجير النوبيين عام ١٩٦٤: الأولى هى منطقة الاستصلاح الزراعى شمال شرق مدينة كوم أمبو، وعلى مسافة ٥٠/ كم شمال مدينة أسوان وتمتد فى شكل قوس نصف قطره ٢٠ كم وطوله ٦٠ كم، وتضم مدينتين و٣٦ قرية نوبية، وتم توزيعها طبقا للتوزيع الجغرافى القديم قبل الهجرة، عدا ما استجد من انشاء مدينتين (نصر النوبة، وكلابشة) وتعد الأولى عاصمة النوبة، وقد تم دمج ست قرى فيها من قرى النوبيين الفاديجا وهى (الدر ونتقالة - الديوان - قتة- كروسكو - أبو حنضل - الرويقة)، أما المنطقة الثانية فهى مركز إسنا بمحافظة قنا، وتضم ثلاث قرى: الأولى للسكان الذين كانوا يقيمون فى وادى حلفا والثانية لسكان قرية توماس والثالثة لسكان قرية عافية، بينما المنطقة الثالثة هى قرية منشية النوبة الجديدة بمدينة الأقصر[٣].

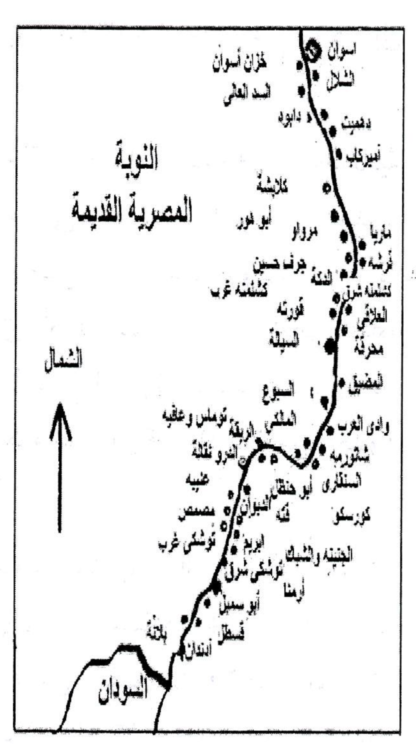
---

(١) السيد أحمد حامد، مرجع سابق، ١٩٩٤، ص ١٣.

(٢) مصطفى محمدعبد القادر، مرجع سابق، ص١٦.

(3) www elwaha.alafdal.net.



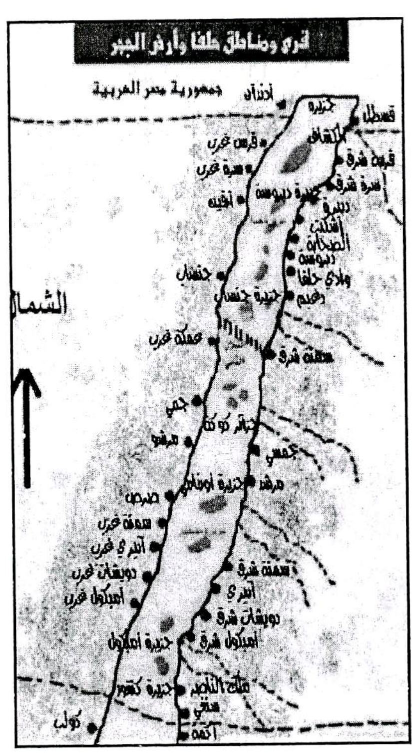


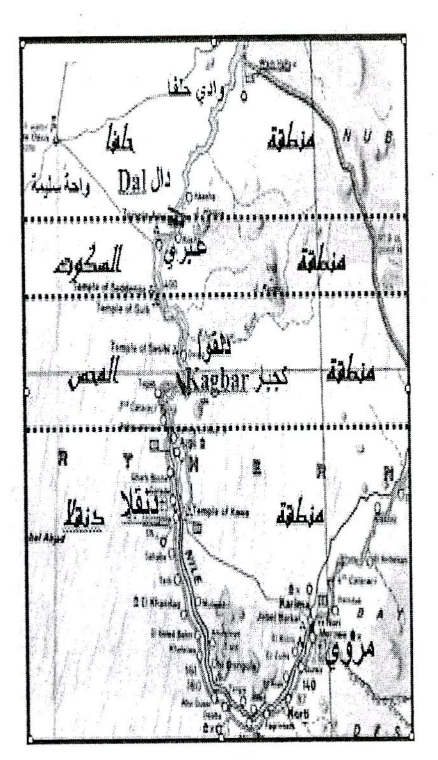
خريطة رقم (١) النوبة المصرية القديمة خريطة رقم (٢) النوبة المصرية الجديدة[١]

أما النوبة السودانية القديمة فكانت تقع شمال السودان وتمتد من الشلال الثانى شمالاً إلى قرية الدبة السودانية قرب الشلال الرابع جنوبا بعمق ٦٥٠ كم، وقد تم تهجير أهلها عند بناء السد العالى إلى منطقة خشم القربة عام ١٩٦٤، والتى تقع فى ولاية كسلا شرق السودان وتوضح الخريطة التالية أهم المواقع والأسماء لقرى النوبة السودانية القديمة[٢].

(١) قرى النوبة، المصدر: www. /ikiw /gro.aidepikiw.ra.

(2) www.anasudani.net





خريطة رقم (٣) قرى حلفا القديمة خريطة رقم (٤)مناطق النوبة السودانية القديمة[1]

وتنقسم أيضًا النوبة السودانية القديمة إلى ثلاث جماعات ثقافية، تقع الجماعتان الأولى والثانية وهما السكوت والمحس فى المنطقة الواقعة جنوب وادى حلفا بين الشلالين الثانى والثالث، وملاصقة لجماعة الفاديجا المصرية، وتتحدث بنفس لغتها، أما الجماعة الثالثة فهى الدناقلة وتقع بين الشلالين الثالث والرابع، وتتحدث باللغة الكنزية، ولا يعرف سبب الارتباط بينها وبين جماعة الكنوز المصرية رغم التباعد بينهما[2].

---

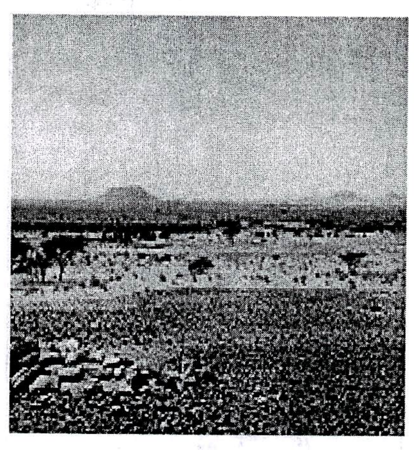
(1) www.nubianarchive.org

(٢) المصدر نفسه.

وتقع النوبة السودانية الجديدة على رقعة صغيرة من إقليم سهل البطانة الأوسط، وتقدر مساحة هذه الرقعة بحوالى ٧٦١ كم٢ فى امتداد طولى يبلغ حوالى ٤٠ كم، وامتداد عرضى يقدر بنحو ١٩ كم، وتمتد هذه المساحة بمحازاة نهر عطبره الى الشمال من سد خشم القربة بحوالى ٣٥ كم حيث يفصلها عن هذا النهر أرض الكرب[1].



صورة رقم (١)



سهل البطانة ([2])

وتتبع منطقة النوبة الجديدة مديرية كسلا من الناحية الإدارية، وتضم ٢٥ قرية تتوسطها مدينة حلفا، وتعرف هذه القرى بقرى الإسكان، وتقع عاصمة هذه المديرية على مسافة ٨٠ كم شرقى الاقليم، بينما تقع الخرطوم العاصمة على مسافة ٣٦٠ كم[3].

وقد كان إقليم سهل البطانة منطقة صحراوية قبل أن يسكنها النوبيون المهجرون، وكان سكانها الأصليون من قبيلة الشكرية والتى استقبلت قبل

(1) Bell, H.,»Rigation by Gravity from the River Atbara»part I, Khartoum,unv, 1965, p. 37.

(٢) موقع ويكيبيديا، حلفا الجديدة www /ikiw /gro.aidepikiw.ra

(٣) مؤسسة حلفا الجديدة الزراعية، التقرير السنوى، السودان، يوليو ١٩٧٨، ص٤.

النوبيين الكثير من القبائل العربية مثل: الكواهلة والخوالدة والبطاحين والرشايدة، وكان أغلب أهل المنطقة يعيشون حياة بداوة وترحال آخرى، وقد تميزت منطقة النوبة الجديدة بتعدد المجموعات الثقافية، حيث اتجهت إليها أكبر عملية تهجير اجتماعية وسياسية منظمة فى التاريخ، وتحولت المنطقة من مرعى خالص لقبيلة الشكرية الى ثالث رقعة زراعية فى السودان[1].

ويختلف شكل القرى فى منطقة النوبة الجديدة عن منطقة النوبة القديمة لتغير نمط الاستيطان ولاختلاف الظروف الطبيعية، فالنوبة الجديدة تشغل مساحة محدودة نسبيا وتتجاور فيها القرى تجاورًا شديدًا، كما أنها تتصف بأرضها المسطحة التى تكاد تخلو من المرتفعات أو الجبال، وتتوسط هذه القرى مدينة حلفا الجديدة، وفيها تتركز كافة الخدمات الإدارية والتجارية بالإضافة الى توافر المواصلات التى تربط هذه القرى، وتبلغ مساحة كل قرية قرابة ٢,١ كم٢، أما مساحة المدينة فتبلغ قرابة ٦,١٢ كم٢، ولاتتجاوز المسافة بين قرية وأخرى ٥ كم، وقد تغيرت أسماء هذه القرى، وحلت محلها أرقامًا تسلسلية بدلًا من الأسماء[2].

قرى حلفا الجديدة بالأرقام	قرى حلفا القديمة بالأسماء
حلفا الجديدة	وادى حلفا القديمة، دبروسة، حلة الكنوز
١	فرس غرب
٢	سرت غرب
٣	دبيرة
٦	دبيرة

(١) زينب جمال حسن على، مرجع سابق، ص١٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢١. -- انظر أيضًا: www. Wadi Halfaa.com

٤	سرت شرق
١/٣٣	فرس شرق، آرتي كرجو
٩	دبيرة
٧	الحصا
٥	أرقين
٨	أرقين
١١	أرقين
١٢	أشكيت
١٣	أشكيت، أشكيت جنوب
٢١	حلفا دغيم، جزيرة المجراب
٢٣	حلفا دغيم، جزيرة المجراب
١٩	حلفا دغيم، جزيرة المجراب، صرصر
١٥	حلفا دغيم، عمكة، جيمى، مرشد
١٨	حلفا دغيم
٢٢	عنقش، ملك الناصر
١٤	جزيرة كوكى
١٠	مرشد
٢٦	صرصر، سمنة، كولب، أتيري
١٦	الدويشاب
٢٠	أمبكول، سونقي
٢٤	سونقى، كمة،عكاشة، كولب
الكيلو ١٤	دال، سركمتو

جدول رقم (٢) يوضح الأرقام التسلسلية لقرى النوبة السودانية الجديدة

ولقد بدأت هجرة النوبيين مع بناء خزان أسوان عام ١٩٠٢ بعد أن ارتفع معه منسوب المياه خلف الخزان ليغرق عشرة قرى نوبية، فتم تهجيرهم، ثم حدثت التعلية الأولى لخزان أسوان عام ١٩١٢ م. وارتفع منسوب المياه وأغرق ثماني قرى أخرى، ثم تلتها التعلية الثانية للخزان عام ١٩٣٣ وأغرقت معها عشر قرى أخرى، وفى الخمسينيات بدأ التفكير يتجه نحو إقامة السد العالى، واتفقت الحكومتان المصرية والسودانية على تهجير سكان المناطق المغمورة بالمياه إلى مجمعات استيطانية جديدة، ووقع الاختيار على منطقة « كوم أمبو » بمحافظة أسوان لتكون مقرًا جديدًا لسكان ٤٤ قرية نوبية فى مصر، بينما اختيرت منطقة « خشم القربة» فى شرق السودان المطلة على نهر عطبرة لبناء حوالى ٢٥ قرية جديدة تحمل أرقامًا بدلًا من الأسماء (القرية ١، القرية ٢، القرية ٦، وهكذا [1].

وذلك لاستيعاب سكان المنطقة الواقعة بين قرية فرس فى أقصى شمال وادى حلفا على الحدود المصرية وقرية الدكة فى الجنوب، كما تم إنشاء مدينة جديدة باسم حلفا الجديدة، وسد فى «خشم القربة» لرى الأراضى الزراعية التى وزعت على السكان الجدد عوضًا على ما فقدوه من أراض وبساتين نخيل، وبدأت عملية تهجير سكان المناطق المغمورة بالمياه فى أكتوبر ١٩٦٣ وانتهت فى يونيو ١٩٦٤م.

وعلى ماتقدم سوف نتناول مجتمعى بلانة المصرية، وحلفا السودانية؛ حيث نقدم قراءة عن الملامح الجديدة للموقع الجغرافى، والأنشطة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والدينية، موضحًا بعض الطقوس التى يمارسها النوبيون ضمن منظومة العادات والتقاليد كطقوس الزواج التى تتضح فيها معالم الإرث الثقافى والاجتماعى، من أجل الوصول إلى أهم السمات الثقافية، التى أثرت فى تشكيل وتكوين المفردات الحركية خاصة فى الفنون الحركية (الرقص الشعبى).

(١) انظر الجدول رقم (٢) فى الصفحة السابقة.

أولًا: النوبة المصرية (مجتمع بلانة)

١ ـ الملامح الأيكولوجية

تقع قرية بلانة الجديدة على بعد حوالى ٣١ كم شمال أسوان، و١١ كم جنوب كوم أمبو، وقد تأسست عام ١٩٦٤ م، ويحدها من الشمال قرية دار السلام النوبية، والجعافرة من الجنوب، أما فى الشرق فتجاورها أدندان، وفى الغرب قرية الطويسة، وتعتبر بلانة المدخل الرئيسى لقرى النوبة التى تتبع مركز نصر النوبة، والذى يقع شرق مركز كوم أمبو ودراو، وتبعد مدينة نصر النوبة عاصمة المركز عن مدينة أسوان حوالى ٦٠ كم[١].

والقرية فى تفاصيلها مقسمة إلى أربعة أحياء وهم: بلانة أول وثانٍ وثالث ووسى، بالإضافة إلى مناطق جديدة تم تعميرها مؤخرًا تمتد من الخماسين حتى أوائل بلانة ثان.

٢ ـ الملامح التاريخية

تعد قرية بلانة أو «بيل لانا» والتى تعنى «الملكة الجميلة» من أكثر القرى

(١) انظر خريطة النوبة الجديدة رقم (٣) فى هذا الفصل، ص ٨٦.

التى أثر ملوكها العظام فى ممالك النوبة والتاريخ النوبى، حيث كانت بلانة قديماً عاصمة لمملكة عريقة وهى " نوباتيا" التى ازدهرت ما بين ٢٥٠ -٥٥٠ م، وامتدت حدودها الجغرافية بين أسوان وحتى الشلال الثالث، وقد ظهرت قوة جديدة من أصل حامى وهم البليميون الذين استقروا فى المنطقة التى يطلق عليها أبو سمبل، وقاوموا المد الرومانى فى بلاد النوبة بل هاجموا المدن فى مصر العليا، وبدأوا بأسوان مرتين إحداهما فى عام ٢٥٠ م والثانية عام ٢٦٨ م، وقد هاجم البليميون مصر مرات عديدة ووصلوا حتى المنشاة، مما جعل الإمبراطور الرومانى دقلديانوس يسحب الحاميات الرومانية من بلاد النوبة بسبب سيطرة البليميين على هذه البلاد، وفى بداية القرن الخامس الميلادى تحالف البليميون مع النوباديين، وهم قبائل استقرت فى الصحراء الغربية من الواحة الخارجة فى مصر حتى دارفور وكردفان فى السودان، مما جعلهم قوة كبيرة فى مواجهة الرومان ولكن الأخيرين هزموهم وعقدوا معاهدة مع البليميين في عام ٤٥١ م، وكان من أهم شروطها هو الحفاظ على السلام و إطلاق سراح الأسرى الرومان الذين قبض عليهم البليميون، بالإضافة إلى صرف تعويضات إلى المدن التى تضررت من غزواتهم[١].

وقد تركزت قوة البليميين والنوباديين فى اتحادهم حول معبوداتهم التى كانوا يعبدونها فى معابد فيلة بأسوان، فقد عبد البليميون آلهة مصرية مثل: الثالوث أوزوريس وإيزيس وحورس، واستمروا فى عبادة هذه الآلهة، ولذا ركز الأباطرة الرومان فى فض هذا الاتحاد وقام الإمبراطور جستنيان الأول فى إغلاق معابد فيلة وسجن الكهنة، وقد انتهت إمبراطورية بلانة والبليميين على أيدى الملك سلكو ملك النوباد الذى هاجم البليميين لنشر المسيحية، مما جعل مملكة البليميين تنتهى على يديه.

---

(١) «مملكة بلانة». www.nubamuseum.gov.eg

وقد كشفت البعثة الإنجليزية برئاسة والتر ايمرى ١٩٣١ و ١٩٣٤ عن الكثبان الرملية الموجودة على جانبى النيل فى جنوب أبو سمبل، وعثرت على مجموعة من المقابر " ١٢٢ " مقبرة فى بلانة يرجع تاريخها للفترة ما بين آواخر القرن الرابع وبداية القرن السادس الميلاديين، وتظهر ملامح تطور هذه الحضارة فى التسجيل الأثرى للنوبة السفلى كما عرفها رايزنر كنتيجة مباشرة للتغير العرقى الهائل بين السكان، والذى أدى إلى ظهور شعب جديد (المجموعة X) إلا أنها عرفت (بحضارة بلانة) حيث كان يصعب التفرقة بين العناصر البليمية أو النوبادية، وتتجلى هذه المعالم فى مقابر ملوك هذه الفترة والتى اكتشفت فى بلانة وقسطل[١].

وكانت هذه المقابر عبارة عن طريق منحدر يؤدى إلى حفرة كبيرة مبنية من حجرات من الطوب اللبن بالإضافة إلى فناء مفتوح صغير يطل على الممر المنحدر، وكان الأمير أو الملك المتوفى يدفن موضوعًا على نعش خشبى فى حجرة الدفن، مرتديًا ملابسه الجلدية ومعه أمتعته الشخصية، ويغلق عليه حجرة الدفن بباب خشبى تكسوه لوحات من البرونز، ويبنى عليه جدار من الطوب اللبن، وتوضع الأطعمة والنبيذ فى حجرة مجاورة، وفى أسفل الطريق المنحدر كانت توضع خيول صاحب المقبرة لتدفن مع صاحبها وعليها سروجها المزركشة بالألوان الأحمر والأزرق والأخضر، فضلا عن الجمال والماشية والحمير والكلاب التى كانت تقتل وتدفن معه، وكانت تتم التضحية بزوجة الحاكم لتدفن بجواره وكذلك الكثير من الخدم الذين كان بعضهم من الجنود، وقد تم العثور على العديد من المصابيح والأوانى البرونزية فى مقابر بلانة فضلًا عن الأسلحة والأدوات المص نوعة من الحديد[٢].

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه.

هذه الآثار التى تشتمل على أباريق وأوانٍ للطهى ومصابيح وشمعدانات وتيجان ملوك وملكات مرصعة بالفضة والأحجار الملونة وأقراط وقلائد وأساور، والتى وجدت فى بلانة وقسطل إنها تدل على مزيج من التأثيرات بفنون أخرى مثل: الفن الهيلينستى والقبطى و المروى والبيزنطى المبكر والإسلامى، وأغلب هذه الآثار معروضة فى متحف النوبة بأسوان، وتظهر فيه المهارة الفنية الرفيعة التى تدل على إتقان الفنان فى تصوير أوجه الأنشطة والممارسات اليومية والطقوس المختلفة للعبادات والموسيقى والرقص.

٣ ـ الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية

أ - السكان

يُعد سكان بلانة خليط من أحفاد قرية بلانة القديمة وبعض الأسر المختلفة من خارج بلانة، والتى انضموا إليها بعد التهجير، لكنها ما زالت تحتفظ بعاداتها وتقاليدها القديمة قبل التهجير، وعلى الرغم من تخوف الكثيرين من اندثارها، إلا أن سكانها لا يغفلون المناسبات والاحتفالات، خاصة فى الأعياد ومناسبات الزواج التى تتجلى فى الغناء والرقص والطقوس المختلفة المرتبطة بمعتقداتهم وإرثهم الثقافى، ويقدر عدد سكان بلانة حوالى ١٢ ألف و٣٠٦ نسمة، انظر الجدول التالى[١]:

(بلانة) تقدير السكان فى ١/ ١ / ٢٠١٢			
ذكور	إناث	جملة	الأسر
٥٧٦١	٦٥٤٥	١٢٣٠٦	٢٧٣٥

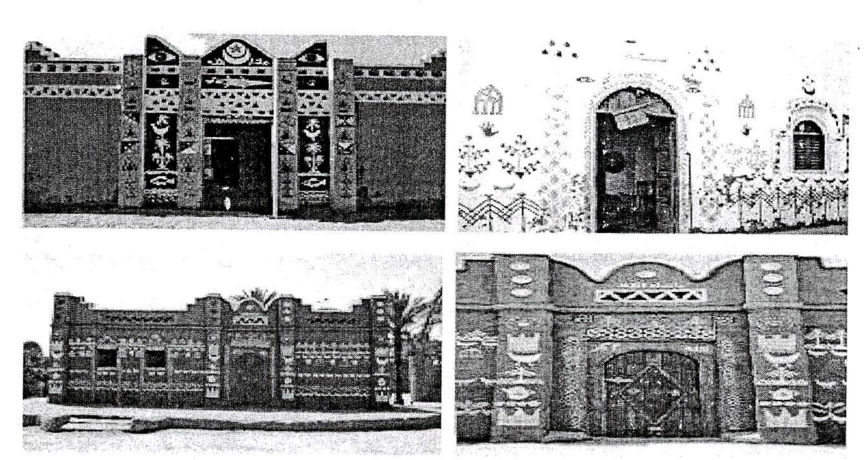
جدول رقم (٣) إجمالى عدد السكان والأسر فى قرية بلانة لعام ٢٠١١

(١)مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ ــ قطاع السكان، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢، ص١٦.

ب - المنازل

أنشئت بلانة، وهى إحدى القرى المهجرة التابعة لمدينة ومركز نصر النوبة، على طراز القرى المهجرة الأخرى من عدة نماذج، كل نموذج بحسب عدد الأفراد، وهى كالتالى: النموذج الأول: مكون من غرفة واحدة بالإضافة إلى حمام ومطبخ (على مساحه حوالى ٣٢ مترًا مربعًا فقط)، والنموذج الثانى: مكون من غرفتين بالإضافة إلى حمام ومطبخ (على مساحة حوالى ٦٠ مترًا مربعًا فقط)، والنموذج الثالث: مكون من ثلاث غرف بالإضافة إلى الحمام والمطبخ أى زيادة غرفة بالإضافة إلى ديوان أو(مضيفة) بمدخل البيت، والنموذج الرابع: يشبه النموذج السابق مع إضافة غرفة واحدة إضافية، وهو أكبر النماذج مساحة، وقد تم بناء هذه المنازل لتكون منازل مؤقتة، لذا قام العديد من أبناء تلك المدينة بالهجرة مرة أخرى إلى العديد من المدن كالإسكندرية والسويس والقاهرة ودول الخليج.

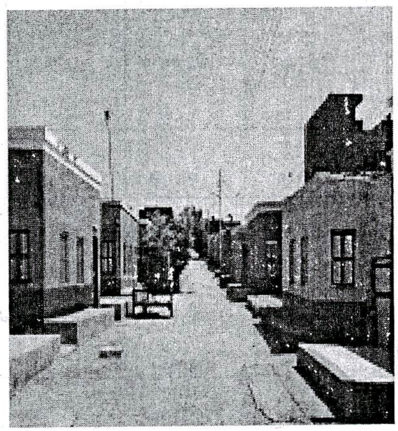
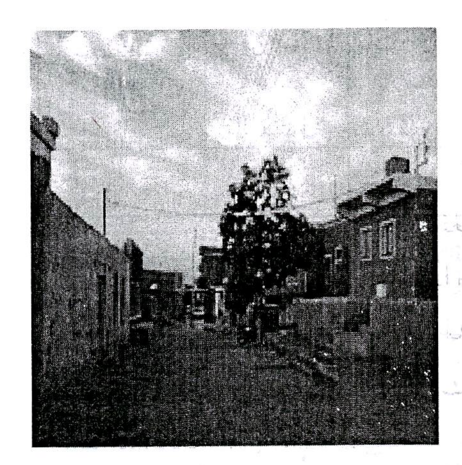
وقد كان السكن فى الموطن النوبى الأصلى يتميز بالحفاظ على العادات والتقاليد الاجتماعية التى يعتز بها النوبيون، ومن أهمها التكافل الاجتماعى، فالبيوت كانت تطل على نهر النيل، وفناؤها مكشوف إلى السماء، والمسكن مقام على مساحة ٣٥٠ - ٥٠٠ م مربع من خامات البيئة، حيث امتزجت بين الأشكال التزينية الهندسية ذات الطابع الإسلامى «الهلال والنجوم» والطابع القبطى والرموز الإفريقية والمحلية، ويتألف من بنائين مستديرين منفصلين أحدهما للرجال، والآخر للنساء ويداخله صوامع كبيرة لتخزين الغلال وحجرة للضيوف، وجزء منفصل عن البيت لتربية الماشية والحيوانات، ويسقف السقف للبيت من سيقان الذرة أو جريد النخيل التى توضع فوق جذوع النخيل، ويطلى البيت بالجير، ويرسم فوق الجدران رسومات سواء من الطبيعة أو الحيونات أو الكعبة المشرفة أو مسجد الرسول ﷺ، أو زخارف هندسية مستوحاة من البيئة النوبية.



صور رقم (٢) منازل النوبة القديمة **قبل التهجير**

وكان يوضع فوق أعلى الجدران من الأمام أطباق صينى صغيرة، ويعلق عليها بعض الطيور المحنطة مثل: الهدهد واليمامة وأبو منجل، ومن الحيوانات: الثعالب والتماسيح والغزلان والقطط البرية، ويطبع « الكف» على مدخل البيت بعدد أصابع اليد الخمسة بعد غمسها بالدماء التى يتم نحرها من الماشية فى الأعياد والمناسبات، واليد ذات الأصابع الخمسة هى تميمة قديمة وخرافة توحى بطرد الحسد من البيت، بالإضافة إلى تعليق السبع خرزات فوق باب البيت وهى عادة مسيحية كانت سائدة فى بلاد النوبة تمنع دخول الشياطين للبيت وأذى أهله، وفى الداخل نجد الأدوات من الأشياء المهمة للبيت النوبى مثل: الإبريق والطشت الخاص بغسيل الأيادى والوضوء والخروج لقضاء الحاجة خارج البيت، كما يوجد صندوق خشبى كبير يوضع بداخله كل الأشياء الثمينة والملابس وبعض المواد الغذائية مثل السكروالشاى والحلويات والمعلبات، والصندوق من أهم الأشياء التى يقوم العريس بجلبها للزواج.

أما بلانة الجديدة فقد شُيدت المساكن متلاصقة ومحدودة، كما تخلل القرية أسر غيرنوبية، مما أذاب الخصوصية النوبية وأسلوب التكامل الاجتماعى والأمنى الذى توارثوه جيلًا بعد جيل فى النوبة الأصلية.

صورة رقم (٣) نماذج الإسكان فى بلانة الجديدة

ج - التعليم

ترتفع نسبة التعليم فى بلانة حيث تصل نسبة المتعلمين إلى حوالى ٧٣ ٪ من أهالى القرية، وترتفع نسبة التعليم بين النساء حيث تصل إلى ٦١ ٪، ويوجد ببلانة خمس مدارس ابتدائية ومدرستين إعداديتين، وثلاث مدارس أزهرية، انظر الجدول التالى[١]:

المرحلة التعليمية	مدارس بلانة
المرحلة الابتدائية	٥
المرحلة الإعدادية	٢

جدول رقم (٤) عدد المدارس حسب المرحلة فى قرية بلانة لعام ٢٠١٢

أما المدارس الأزهرية فى بلانة فقد جاءت على هذا النحو[٢]:

(١) مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، مرجع سابق، قطاع التعليم العام، ص٣٤.
(٢) المرجع السابق، قطاع التعليم الأزهرى، ص ٣٦، ٣٧.

عدد المدارس	عدد الفصول	عدد تلاميذ ذكور	عدد تلاميذ إناث	جملة	كثافة الفصل
٢	١٢	١٣٧	٩٦	٢٣٣	١٩,٤

جدول رقم (٥) التعليم الأزهرى بقرية بلانة (المرحلة الأبتدائية) عام ٢٠١١ / ٢٠١٢

١	٣	٣٩	٠	٣٩	١٦	١٣

جدول رقم (٦) التعليم الأزهرى بقرية بلانة (المرحلة الأعدادية) عام ٢٠١١ / ٢٠١٢

٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠

جدول رقم (٧) التعليم الثانوى بقرية بلانة (المرحلة الثانوية) عام ٢٠١١ / ٢٠١٢

د - الصحة

كانت أهم المنشآت الصحية فى النوبة القديمة هى مستشفى عنيبة، بالإضافة إلى وحدات صحية متنقلة هى عبارة عن باخرة متنقلة تستقر لفترة أسبوع أو أكثر فى كل قرية لتقديم العلاج والدواء، وعلى ذلك قامت الحكومة بعد التهجير بإنشاء عديد من المنشآت الصحية أهمها (مستشفى نصر العام - مستشفى الحميات ببلانة) بإجمالى (١٥٠) سريرًا وعدد ٦٩ طبيبًا منهم ٩ إناث وعدد ٦٤٨ ممرضًا، وتركزت الجهود الأهلية فى إنشاء عدد ٢ مستشفى خاص بها ٣٠ سريرًا وعدد ٨ عيادات خاصة وعدد ٢٠ صيدلية على مستوى مركز نصر، و قد أنشأت الدولة عددًا من الوحدات الصحية فى بلانة لرعاية الأهالى وهى كالتالى[1]:

(١) المرجع السابق، قطاع الصحة،٢٠١٢، ص٥٣.

عدد وحدات	أطباء بشريين ذكور	أطباء بشريين إناث	أطباء أسنان ذكور	أطباء أسنان إناث	تمريض ذكور	تمريض إناث
٥	٤	٠	٢	٠	٦	٨٥

جدول رقم (٨) بيان بعدد وحدات الرعايا الأساسية وطب الأسرة بقرية بلانة عام ٢٠١١

هـ - الخدمات الاجتماعية

كانت قرية بلانة تعانى من نقص فى الخدمات الاجتماعية والشبابية، إلا أنه بعد التهجير قامت الحكومة بإنشاء كثير من المنشآت الاجتماعية، فقد شجعت الدولة الأسر والجمعيات الأهلية على تنشيط الإنتاج وتطوير المجتمع عن طريق الجمعيات، انظر الجدول التالى: [١]

وحدات اجتماعية	أسر منتجة	جمعيات أهلية	دور مناسبات	دور حضانة	مشاغل فتيات	تحفيظ قرآن
١	٧٢٨	١١	١	١	١	١

جدول رقم (٩) بيان بخدمات الشئون الاجتماعية فى قرية بلانة حتى عام ٢٠١٢

و - الثقافة والرياضة

على الرغم مما كانت تتمتع به قرية بلانة من إبداعات فنية، إلا أنها كانت محرومة من أى منشآت ثقافية، وبعد التهجيرتميزت بلانة بوجود العديد من الجمعيات الثقافية المتنوعة، التى تقدم خدماتها الثقافية لأهل القرية، و التى تعكس مستوى أهل بلانة وعراقة ثقافتهم، وقد أصبح هناك أربعة مراكز للشباب وناد رياضي، وملاعب مفتوحة يمارس فيها أهالى وشباب ونشىء قرية بلانة الرياضة، والأنشطة الأخرى من الفنون المختلفة للموسيقى والغناء والرقص والقراءة، انظر الجدول التالى[٢].

(١) المرجع السابق، قطاع التضامن الاجتماعى، ص١١٣.

(٢) المرجع السابق، قطاع الشباب والرياضة، ص١٠٢.

مراكز الشباب	أندية رياضية	ملاعب كرة قدم	ملاعب كرة طائرة	ملاعب مفتوحة	مكتبات
٤	١	٩	١	٤	٤

جدول رقم (١٠) مراكز الشباب والأندية الرياضية بقرية بلانة عام ٢٠١١

ويعتنق أفراد مجتمع بلانة الديانة الإسلامية، فهم متدينون ويقيمون الاحتفالات الدينية والمناسبات، وخاصة الزواج حيث تعتبر احتفالات الزواج من أهم الأحداث الاجتماعية التى يمارسون فيها مأثوراتهم الشعبية وطقوسهم الاعتقادية التى يتناقلونها، انظر الجدول التالى [١]

عدد المساجد حكومى	عدد المساجد أهلى	عدد الأئمة	عدد مقيم شعائر	خدمات معاونة	عدد زوايا
١١	٤	٤	٢	١٥	٠

جدول رقم (١١) المساجد والزوايا والأئمة والخدمات المعاونة بقرية بلانة لعام ٢٠١١.

ز - النشاط الاقتصادى

كانت القرية قبل التهجير تمتد على مسافة كبيرة من نهر النيل، وكان أهلها يقومون بزراعة عدد كبير من الأراضى التى تُروى بالسواقى، حيث يشترك الكثير من الجماعات من أهل القرية فى ملكية الساقية الواحدة، فهى كانت تكفى لرى مساحة أكثر من ٥ أفدنة يقتسمون مياهها على ثلاث مرات بالتساوى، وكانت هذه السواقى تنتشر على طول الشاطئ عند الجسور التى أقامتها الدولة، وعندما عملت الدولة على ارتفاع الخزان لحماية أراضى القرية من الغرق، وعند انحسار مياه النيل عند فتح بوابات الخزان فى أشهر الصيف، أنشأ المزارعون قنوات ومجارٍ

(١) المرجع السابق، قطاع الأوقاف، ص١٥٢

لسحب المياه إلى بئر الساقية حتى ينتهى موسم الحصاد، وبعد انتقالهم إلى الموقع الجديد عمل جزء بسيط فى الزراعة بعد أن قلت الرقعة الزراعية التى يمتلكونها، وامتهن الكثيرمنهم مهنًا أخرى.

وقد كانت أشجار النخيل فى النوبة القديمة تمتد بطول شواطئ القرية، وكانت العائلات تشارك بعضها البعض فى ملكية النخيل، مقابل الشتل أو الرى أو الأرض، فهناك من يقوم بالتلقيح أو جنى المحصول فيكون له نصيب، وأيضًا يُوخذ جزء من المحصول قبل توزيعه لأولئك الذين لا يملكون نخيلاً مقابل خدماتهم أو مهنهم كما فى المحاصيل الزراعية، وتقتضى مشاركة أكثر من عائلة فى النخلة الواحدة أو « البورة» اجتماع النساء حول النخلة لاقتسام المحصول، وكان التجار يأتون لترويج بضائعهم ومقايضتها بالتمر وجمع أكبر قدر منه، والأطفال من جانبهم لشراء اللعب، والفتيات لصناعة أطباق الخوص والأبراش، وقد كان معظم أفراد القرية يذهبون إلى أراضى النخيل طوال شهرى أغسطس وسبتمبر لجمع التمر، ومن تجارة محصول التمر يبتاعون مايريدون، وكذلك كانوا يحتفظون بأجود أصناف التمر لكى يستهلكوه حتى جنى المحصول الجديد فى العام التالى، أيضًا انصرف الكثير من السكان عن هذا لطبيعة الموقع الجديد، وعملوا فى زراعة محاصيل أخرى.

كذلك كانوا يقومون بتربية الأبقار والأغنام، وذلك لاعتمادهم على السواقى فى رى زراعاتهم، فقد كان لا يخلو بيت فى القرية من الأغنام والماعز، فهم يأكلون لحومها ويشربون ألبانها ويبيعون من إنتاجها للتجار الذين يأتون إليهم من الشمال، أيضًا كانت المرأة تقوم بتربية الدواجن من الدجاج والحمام والإوز والرومى، وكانوا لا يبيعون منها شيئًا؛ بل كانوا يتبادلونها فى مناسبات الأعراس والسفر والاستضافة.



صورة رقم (٤) جمع التمر

أما الآن وبعد انتقال القرية إلى الموقع الجديد، فلم يبق إلا القليل من الأسر هم الذين يقومون بتربية بعض الأغنام والدواجن، حيث انتشرت تجارة المواشى ومحال الجزارة والمحال التجارية، وقد أصبحت هناك وسائل رى متطورة حديثة، وتغيرت الحرف وحل محلها حرف أخرى مثل: محال البلاط، ومحال البيع المختلفة للوازم الحياتية، وكذلك يقوم السكان ببعض الأعمال والمشغولات اليدوية مثل: الخرز، والأطباق النوبية، والطواقى، والملابس الجاهزة.

أما الرقعة الزراعية فى قرية بلانة الجديدة فتقدر المساحة الزراعية بحوالى ١٣٦٥ فدان، وأغلب الأهالى يعتمدون على الزراعة، ومن المحاصيل الزراعية: القمح والشعير والبصل والحلبة والثوم والحمص والفول البلدى والكركديه والحناء والسمسم والذرة الرفيعة والذرة الشامية والفول السودانى والطماطم والباذنجان والفلفل والكوسة والملوخية والترمس والقصب والبطيخ والسبانخ

والبامية، ومن الفواكه: الخوخ والبرتقال واليوسفى والليمون والجوافة والمانجو والتين والعنب والموز [1].

وكان أهل بلانة يعتمدون فى غذائهم على خبز خاص يصنع من الذرة بالمنازل، أما فى بلانة الحالية، فأصبح هناك مخابز لصنع الخبز، كما أصبح اعتماد أهالى بلانة على غاز البوتاجاز.

ح - احتفالات الزواج

وهى من أهم المناسبات الاجتماعية التى تتضح فيها معالم التمازج وتباين الإرث الثقافى العربى الإفريقى؛ حيث كانت تمارس فيها كثير من العادات والتقاليد التى تعبر عن وجدان الإنسان النوبى من غناء وإيقاع ورقص [2].

وكانت تبدأ فى النوبة القديمة فى فترة مبكرة، فعندما كان يبلغ الولد الحادية عشرة من عمره، كان أهله يختارون له الفتاة المناسبة لتكون زوجة المستقبل، فهم يفضلون الزواج الاندوجامى endogamy [*] وعادة ما تكون بنت العم أو الخال أو العمة أو الخالة أو إحدى بنات الأقارب، وعندما يصل عمرهما سن الزواج، وهى عادة الثامنة عشرة، والحادية والعشرون للذكر، يقوم الأب أو الخال / العم بطلب يد الفتاة رسميًا من ذويها.

وكان النوبيون يفضلون هذا الزواج الاندوجامى حفاظًا على الأراضى الزراعية وأشجار النخيل والممتلكات الأخرى، فإن الإخوة والأخوات يشتركون فى ملكية ساقية ومجموعة نخيل، ورغبة منهم فى عدم تفتيت ممتلكاتهم وشيوعها بين العائلات، ولأن العريس والعروس سوف يستقرون فى بيت عائلة العريس

---

(١) مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، مرجع سابق، قطاع الزراعة، ص٧٧، ٧٨، ٨٢.

(٢) صفوت كمال، أفراح النوبة، القاهرة، مجلة الفنون الشعبية، يناير، ١٩٦٥ ص ٢٧.

(*) الاندوجامى: زواج الأقارب أو الزواج الداخلى، هو زواج اثنين اثنين تجمعهما رابطة الدم، من بين أهدافه المحافظة على بقاء واستمرار الجماعة وعدم اختلاطها، المرجع: إحدى محاضرات الأنثروبولوجيا الاجتماعية للدكتورة سلوى درويش، القاهرة، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، ٢٠١٠.

الذى تخصص لهما فيه غرفة، لكنهم كانوا لا يفضلون أن يشاركهم الغرباء فى هذه الحياة العائلية، حيث كان الزواج الداخلى يساعد على تدعيم وتقوية وتماسك الجماعة، وعدم اقتطاع جزء من أرضها أو عدد من نخيلها.

وكانت أهمية الزواج النوبى تتمثل بعد يوم الاتفاق «الفرجار» بين العائلتين على تفاصيل الفرح، حيث يقوم أهل العريس بزيارة أهل العروس ويقدمون ما يعرف بالشيلة (هدايا للعروس)، وبمجرد الإعلان عنه تتوافد نساء القرية على كل من بيت العريس وبيت العروس، تحملن كميات من أطباق الخوص (الكاريج) مملوءة بالحبوب والسكر والشاى من أقرب العائلات، حيث كانت هذه الكميات تساهم فى توفير الطعام والشاى للناس طوال أيام الاحتفالات، وكانت الأعمال والتجهيزات توزع بين الرجال والنساء استعدادًا للفرح، فبينما كانت تقوم مجموعة بعمل الشعرية وأخرى بعمل الخبز، كانت تتولى مجموعة ثالثة تجهيز جناح « الديوان» للعروسين بطلاء واجهته وواجهة البيت وتزيين الحجرات بالرسومات وأطباق الخوص والمرايا وأطباق الصينى والشعاليب[1].

وكان استعراض موكب الشيلة يخرج متجهًا إلى منزل العروس، ولايخرج العريس معهم، وتكون مع الشيلة بعض الفتيات تحملن «أطباق» من الخوص الملون بها بعض الهدايا، وقبل وصول الموكب إلى منزل العروس، يخرج كل من بالمنزل لاستقبال الموكب ماعدا العروس حتى دخول الشيلة، ثم تدخل العروس وتظهر بما فى الشيلة من ملابس وهدايا أمام الأهل وجميع المدعوين من النساء اللواتى تتغنى بأغانٍ تمدحن فيها العريس وأهله، وتقمن بعد ذلك باستعراض «الرقصة الوسطانية» أداء رقصة الشيلة التى تعبر عن فرحة النساء بإحضار هدايا العريس للعروس والدعاء بإتمام الزواج[2].

(١) الشعاليب: مفرد شعلوب « حامل للأغذية» يعلق أعلى منتصف الحجرة.

(٢) هانى على أبو جعفر، الرقص الشعبى النوبى، رسالة ماجستير "غير منشورة "، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للباليه، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٣.

وبعد تحديد يوم الزفاف كانت أم العريس تُعد "طبقًا " مزخرفًا من سعف النخيل مملوء "بالفشار والتمر"، يتوسطه مخروط من الخشب المزخرف باللونين الأحمر والأصفر يُعرف بـ " الأجول" مملوء بعطور الصندل والمحلب، وتحمله إحدى أقارب العريس التى كانت ترتدى أجمل ملابسها وتتحلى بكامل زينتها، وتصحبها مجموعة من الفتيات تقمن بأداء الأغانى الفولكلورية[1]، ويمرون بهذا الموكب الاستعراضى على بيوت القرية، حيث يعلنون عن يوم الزفاف، وكلما مروا على بيت تخرج النساء لاستقبالهم « بالزغاريد» والتهنئة والتعطر بشىء من العطور التى يحملونها فى «الأجول»، ويأخذون شيئًا من «الفشار» أيضًا لتأكيد وصول الدعوة إليهم، وكان العريس وأصدقاؤه يمرون على الرجال فى أعمالهم يدعونهم للفرح، ويستمر مرور استعراض مواكب الدعوة على القرية لمدة يومين أو ثلاثة أيام قبل يوم الحناء السابق ليوم الزفاف، والذى يتم فيه تخضيب كل من العروسين، حيث يحضر الجميع من الأهل والمقربين والمدعوين للعشاء.

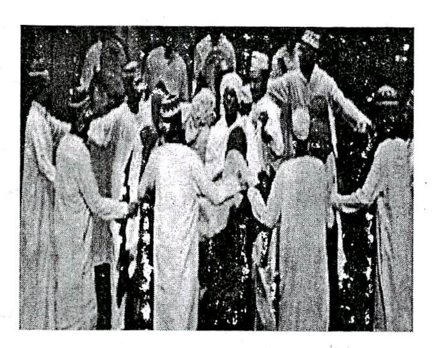
وكان العريس يختار من بين أصدقائه شابًا يكون حارسًا له طوال أيام العُرس، فيعطيه سيفًا ليقوم بحراسته من الازدحام والأطفال الكثيرة الذين يشغلونه، وقد يقوم بهذه المهمة حارسان أو وزيران حسب اختيار العريس، ويحمل أحدهما سيفًا ويحمل الآخر سوطًا، وكان يُعتقد أن هذين الحارسين حماية للعريس من الحسد والجن والشياطين.

وفى يوم الحناء وبعد تناول العشاء، كانت تقام الاستعراضات فى حفلة الرقص التى تستمر حتى صباح اليوم التالى، وبينما الرقص والغناء فى أوجه، يخرج العريس مع حارسيه وأقاربه وأصدقائه وبعض فتيات العائلة فى زفة استعراضية إلى مكان مخصص، لإجراء مراسم تخضيبه بالحناء بمصاحبة بعض الأغانى الجماعية، ويجلس العريس على بُرش يسمى «غجرى» مستقبلًا القبلة،

---

(١) صفوت كمال، مرجع سابق، ص١٠٥.

وتجلس فى مواجهته أمه أوسيدة عجوز من أقاربه، وتكون على دراية بأنساب العائلات وأسماء الأقارب، حيث تتغنى بأمجاد عائلة العريس أثناء قيامها بتخضيبه بالحناء الممزوج بعطور الصندل والمحلب والمسك، وبعد الانتهاء من تخضيبه يعود إلى الاستعراض فى حلقة الرقص[1]:





صورة رقم (٥) احتفالات الزواج صورة رقم (٦) الـ (أجول)

أما يوم حناء العروس فكان أفراد العائلة والأقارب يجتمعون فى منزل أهل العروس، وقليل من المدعوين أغلبهم من النساء أو الفتيات، حيث كانت الماشطة وهى سيدة عجوز تقوم بأعمال المساعدة فى مناسبات تجهيز العرائس، فيُعد مكان فى المنزل وتقوم الماشطة بدهن كل جسم العروس بالحناء، وخليط من زيوت الصندل والمحلب ودهن الكركار، وتبقى العروس بصحبة صديقاتها داخل هذه الحجرة حتى المساء، وتستعد لمراسم الحناء، وكانوا يذبحون عجلاً بعد ظهر هذا اليوم فى بيت العروس، من أجل العشاء للمدعوين، ثم ينصرف المدعوون بعد ذلك إلى الساحة للاشتراك فى احتفالات الرقص، ويبقى أفراد عائلة العروس وصديقاتها؛ حيث يُعد لها بُرش «غجرى» جديد وتجرى لها نفس مراسم احتفالية الحناء مثل العريس، بأن تمتدح التى تقوم بتخضيبها حسبها ونسبها وقدرها.

---

(١) مصطفى محمد عبد القادر، مرجع سابق، ص٧١.

وفى يوم الزفاف وبعد عقد القران وذبح الأغنام، وبعد الانتهاء من العشاء فى منزل العريس، يتقدم المغنون إلى منتصف الحوش، ويقومون بالضرب على الدفزف فتسرع النساء إلى الاصطفاف أمامهم، ويتراجع المغنون بهن وينسحبون إلى الخلف، وتتبعهن النساء إلى خارج البيت إلى أقرب ساحة، وعلى صوت الدفوف «وزغاريد» النساء يتوافد أهل القرية رجالًا ونساءً إلى الساحة للاحتفال، حيث يصطف الرجال خلف المغنين وتصطف النساء فى مواجهتهم، وتتشكل صفوف من الرجال والنساء حسب الرقصة التى يعلن عنها المغنى الذى يقود الفرح بتغيير الإيقاع والأغنية، فلكل أغنية إيقاعها ورقصها الخاص.

أما إذا كان العريس ممن أتموا قراءة القرآن كاملًا فى الكُتاب (من حملة الزرافا) فكان يجرى له احتفال ـ استعراض ـ خاص، حيث يخرج مع أصدقائه بعد ظهر يوم الزفاف، وقبل عقد القران يقصد شاطئ النيل، وعند الاقتراب منه يركض العريس ويركض أصدقاؤه خلفه، محاولين اللحاق به دون أن يسبقوه حتى يصل إلى شاطئ النيل، ويغرز سيفه فى الماء، أثناء ذلك يتوقف الأصدقاء عن ملاحقته، ويخلع العريس ملابسه ويسلمها إلى وزيره، ويلقى بنفسه فى النيل ويتبعه أصدقاؤه ويتسابقون فى النيل لبعض الوقت، ثم يخرج العريس ويرتدى ملابس جديدة ويعطى ملابسه القديمة لوزيره أو يأخذها أصدقاؤه، ثم يعود الجميع دون إقامة حلقة للرقص، وكان يستعاض عنها بإقامة حلقة ذكر يُدعى إليها ولإحيائها أفراد الطرق الصوفية، ينشدون بعض القصائد الدينية فى مدح النبى (صلى الله عليه وسلم) ولا تشارك النساء فى هذه الحلقات وتكتفى بجلوسهن خلف الحلقة «تزغردن»[1].

وقد ارتبطت طقوس الزواج النوبى ارتباطًا وثيقًا بالنيل؛ بل كانت الحياة الاجتماعية كلها ذات صلة مباشرة به، فضلًا عن ارتباطهم الاقتصادى والتجارى

(١) المرجع السابق، ص٧٣.

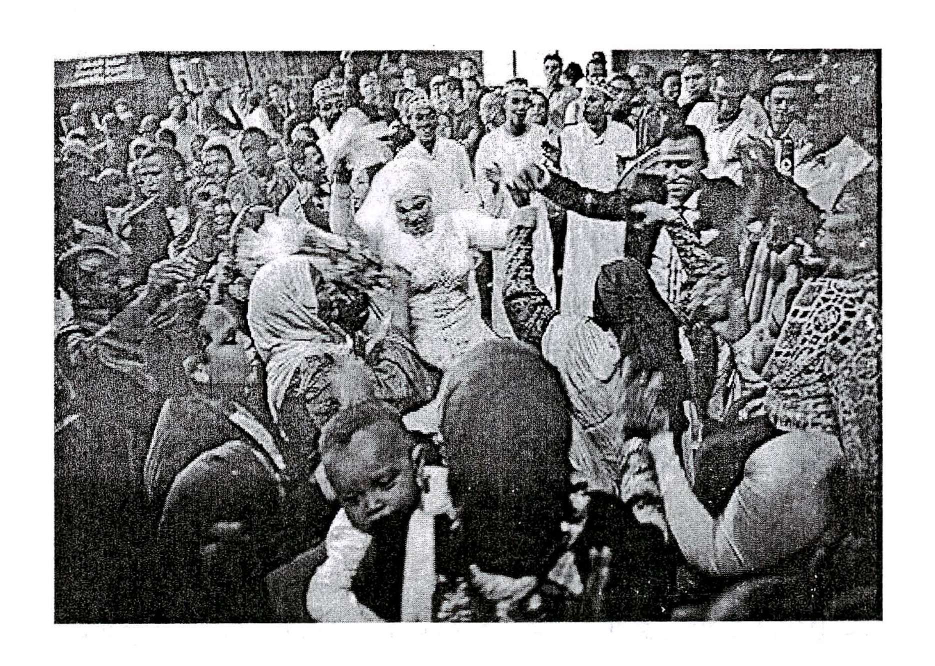
به، فكان العريس يصحب عروسه إلى النيل فى صباح يوم الزواج ليتراشقا بالماء، ويغسلا وجهيهما، ويأخذ كل واحد منهما نباتًا أخضر يعلقانه على الدار[1].

أما الآن فأصبح الزواج « أكسوجامى Exogamy " (*) والدعوة إلى حفل الزفاف أصبحت تطبع فى «كارت» وكذلك يتم الإعلان عن الفرح عبر « ميكروفونات» المساجد، أو بالمواتف المحمولة، وعلى هذا فلم تعد هناك حاجة إلى الدعوة الشخصية بالأجول، ولم تعد الأدوات التقليدية متوفرة الآن مثل «الأجول والجوبر»، وكذلك لم يعد العروسان يلتزمان بالأزياء التقليدية، بل أصبح العريس يرتدى ملابس حديثة، والعروس ترتدى فستان زفاف أبيض وطرحة، وأصبحت تذهب إلى الكوافير و«الحنانة»، ولم تعد الفتيات تقبلن تخضيب أيديهن وأرجلهن بالحناء كما كان فى السابق، بل أصبحن يعتمدن على «الحنانة» للرسم بأشكال ورسومات حديثة، وكذلك أصبحت معظم الأفراح تقام فى النوادى ومراكز الشباب وصالات الأفراح والساحات العامة، بمعاونة الفرق الفنية، التى تقوم بأداء الغناء بواسطة مكبرات الصوت على أنغام الأورج، ومشاركة أهل العروسين الرقص، الذى أصبح يؤدى فى رقصة واحدة، يبدأ وينتهى بها الاحتفال.

لم تكن استعراضات احتفالات الزواج عند النوبيين مجرد مناسبة يجتهدون فى إتمامها والانتهاء منها، بقدرما كانت تظهر قدرتهم على احتشاد طاقاتهم للاستمتاع وإمتاع الآخرين بطقوس واحتفالات هذه المناسبة، فكان كل فرد فى القرية من الرجال يُجهز ملابس جديدة لهذه المناسبة، وكذلك كانت نساء العائلة تعمل على استعارة أكبر قدر ممكن من الحُلى، وقد ارتبطت بهذه المناسبة الكثير

(١) علي زين العابدين، فن صياغة الحلى الشعبية النوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٨٧.

(*) اكسوجامى: زواج خارجى، أى من خارج الأقارب، المرجع: إحدى محاضرات الأنثروبولوجيا الاجتماعية، مرجع سابق.



صورة رقم (٧) احتفالات الزواج النوبى الحديث

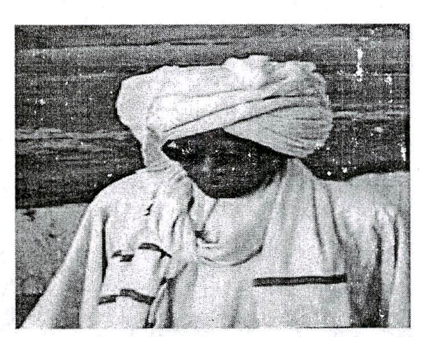
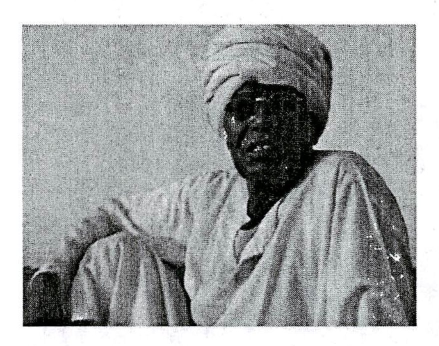
من العادات التى يمارسها الأفراد كبارًا وصغارًا، فعلى سبيل المثال لا يليق أن ينام أحد بينما حفلات الرقص فى أوجها، كذلك كان يتنافس الكبار على البقاء لأطول فترة فى استعراضات حفلات الرقص، وتتنافس السيدات فى أنواع الرقصات المختلفة[١].

ط - الزى والحُلى

يفضل النوبيون عمومًا اللون الأبيض فى معظم ملابس الرجال، وتبدو المؤثرات الإسلامية أكثر وضوحًا فيه؛ إذ بعد أن كانوا يرتدون الملابس القصيرة، أصبحت ملابسهم أقرب لملابس القبائل العربية التى تأثروا بها، فأصبح النوبى يضع على رأسه غطاءً يتخذ شكل طاقية من القماش الأبيض يلف عليها خرقًا

(١) مصطفى عبد القادر، مرجع سابق، ص٧٠.

صغيرة تعطيها شكلًا أقرب إلى العمامة، حيث تكاد تكون الأزياء النوبية موحدة، ولا تختلف باختلاف القرى ولا تختلف كثيرًا حتى باختلاف المناطق[1].

صورة (٨) ملابس الرجل النوبى

ويرتدى الرجال(جلباب) من القماش الأبيض وأحيانًا من اللون الأزرق السماوى أو السمنى، ويتفاوت نوع القماش بحسب الوضع الاجتماعى للرجل وإمكاناته المادية، و(عرّاجى) وهو قميص من القماش الأبيض، ويتفاوت نوعه أيضًا حسب الإمكانيات، ويرتدى (عمامة بيضاء)، ويرتدى الشباب دون سن الزواج (الجلباب) من أى لون و(طاقية) دون العمامة و (العرّاجى) وقد انتشر فى الآونة الأخيرة الجلباب الخليجى والسروال، ويغلب لبس الطواقى الملونة عند الشباب دون العمامة أيضًا.

أما الزى النسائى فيتميز بالتنوع على حسب العمر والحالة الاجتماعية، فنجدها قبل الزواج ترتدى الجلباب مطرزا بالألوان الخفيفة والهادئة، وبعد الزواج ترتديه بتطريزات ثرية، وبألوان زاهية يغلب عليها الأحمر، الذى لا يسمح لها بارتدائه قبل الزواج، ويتمثل الزى فى:

(الجرجار) وهو الزى الرئيسى للمرأة النوبية فى كل المناسبات وهو من القماش الأسود الشفاف، وأحيانًا من اللون الأزرق، وهو من قماش الفوال الأسود أو

---

(١) جون لويس بوركهارت، رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان، ترجمة فؤاد أندراوس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة ميراث الترجمة، عدد ١٠٤٤، ٢٠٠٧، ص ١٢٣.

التُل بحسب سن المرأة، حيث له كرانيش عند الأكمام وطرفه السفلى، وتتوسطه كسرات متدرجة، تجرجره المرأة خلفها ومن هنا سُمى بالجرجار، وتلبسه المرأة المتزوجة فوق فستان عادى أو جلباب بحسب الأحوال والمناسبة، أما الفتيات دون سن الزواج فترتدين الجلابيب الملونة والمزركشة دون الجرجار.

(**الكومن**) وهو من القماش الأسود الثقيل، يخاط يدويًا فضفاضًا على شكل أجنحة وله ذيل قصير يغطى كعب المرأة، ويزيل آثار أقدامها، وهو الزى الأساسى لكبار السن من النساء ويتميز باتساعه الكبير.

(**الطرحة**) قطعة من القماش الأسود يكون غالبًا من قماش الشيفون وتشتهر الطرحة النوبية بالتطريز بالخرز الملون عند أطرافها فى تشكيلات هندسية يغلب عليها أشكال المثلثات.







صورة رقم (٩) الجرجار صورة رقم (١٠) الكومن صورة رقم (١١) زى امرأة نوبية

ويعتبر «ثوب الدس» كما كان يطلق علية قديمًا، وهو أهم ثوب لدى المرأة النوبية؛ فهو يستغرق وقتًا طويلًا فى إعداده وتطريزه، وقد يصل إلى عدة أشهر،

ويتميز بالألوان الزاهية من (الأحمر والأخضرأو الفوشيا والسماوى)، ولا تستعمله إلا فى الأعراس.

وبالنسبة للملابس التى يرتديها العروسان، فيرتدى العريس جلبابًا أبيض من القطن، وشالًا من الحرير، وعمامة بيضاء على الرأس، ويضع فى قدميه خفًا أحمر اللون، أما فى الحياة اليومية، فهو لا يرتدى سوى اللون الأبيض أو البنى منه، أما العروس فتتحلى بثلاثة أنواع من الأغطية، الغطاء الأول شفاف للوجه والثانى ملون فوق الرأس، والأخير من القماش الأبيض الثقيل يغطى به الرأس بالكامل.

وقد تخلى عرائس مجتمع بلانة الآن عن هذه الازياء التقليدية، وأصبح معظم الشباب يرتدى الملابس العصرية " البدلة "، وكذلك الفتيات ترتدين فساتين الزفاف العصرية البيضاء.

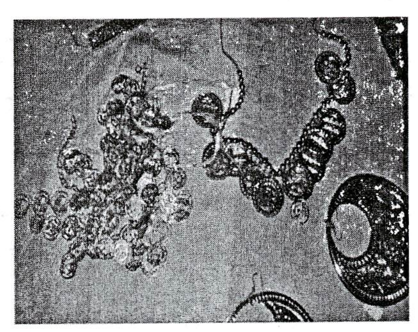
أما الحُلى، فقد أخذ النوبيون كثيرًا من أسماء الحلى التى كانت تتخذها القبائل العربية زينة لنسائها، ومنها ماهو من الفضة والذهب، ومنها ما هو من العاج؛ حيث دخل الأثرالنوبى عليه بما يحمله من رموز أكتسبها من ثقافات متعددة كالنجمة والمثلث والهلال، وتختلف الزينة بحسب أعمار النساء ومراحل أوضاعهن الاجتماعية، فالفتاة لديها نوع معين له أسماء معينة، وللفتاة البالغة كذلك نوع واسم ورسم معين من الحلى، وللمرأة المتزوجة أيضا حليها بأسمائها ورسمها[1].

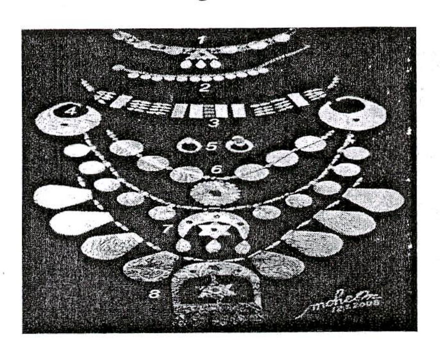
وتتنوع أسماء الحُلى النوبية ما بين (الجكد، والزمام، والكردان، والزيتونى) وغيرها من الأسماء التى تزيد بشرة سمراوات النوبة تألقًا وبريقًا تحت لمعان حليهم الذهبية، فـ(القرط / الحلق) هو الأكثر شيوعًا بين النساء هناك، ويتنوع

---

(١) على زين العابدين، مرجع سابق، ص٨١.

اسمه وتصميمه أيضًا، فهناك (القرط البلتاوى) أو (الزمام)، وهو مصمم على شكل الهلال، تزينه الزخرفة النوبية التقليدية، من خلال مثلثات متجاورة فى صفين، مصنوعة بطريقة النقش بالأقلام، أو المقاطع فى خطوط غائرة، ويعتبر هذا القرط من الحلى الأولية فى بلاد النوبة، وكان يصنع حتى وقت قريب من الفضة، وهناك أيضًا (قرط الفدو)، وهو قرط ذهبى على شكل الهلال أيضًا، ولكنه أصغر حجمًا ووزنًا من أقراط البلتاوى، ويُعلق فى أعلى عظمة الأذن، ويزخرف الهلال بثلاثة صفوف متتالية من المثلثات المحفورة، فى وسطها تاج تحيط به من الناحيتين أوراق أغصان نباتية وزهور، أما (قرط عكش) فهو قرط مزخرف برموز وزخارف بارزة، وفى وسطها طاووسان متقابلان بينهما صف رأسى من ثلاث وحدات شبه هندسية، على قمتها سعفة نخيل [1] .





صورة (١٢) نماذج من الحُلى النوبية (الجكد والبييه والبلتاوى)

أما حُلى الرأس، فهو تاج المرأة وقمة زينتها، فيصنعون (حلية الشاوشاو) من الفضة لتعلق على جانبى الرأس، فتسدل بجوار الأذنين حتى تصل إلى الأكتاف، ويصل بين طرفى الحلية شريط يمر ويثبت فوق الرأس، أما الأجيال الحديثة لا تمتلك تلك الحلية الفضية، ولكنهم قلدوها بأخرى صنعوها على شكل أشرطة من الخرز تعلق فى الشعر وتتدلى على جانبى ومؤخرة الرأس حتى الأكتاف، وفى

(١) المرجع السابق، ص ٨٢، ٨٣.

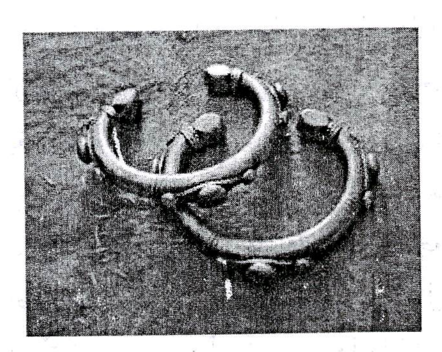
حلى نساء النوبة ما يعرف باسم (فضة الرحمن / قص الرحمن) وهى على شكل مثلث يرتكز على مستطيل ينتهى بحلقة مستديرة مفرغة يعلق منها على جبهة المرأة، وعلى المثلث نقوش بارزة من أشكال الأهلة والنجوم، وهى حلية ذهبية مزخرفة يتم ارتداؤها مع حلية أخرى للرأس تسمى (الرسان) وهى عبارة عن سلسلة، تتدلى منها (١٢) وحدة صغيرة بشكلٍ مخروطى تشبه كل منها زهرة اللوتس، وفى أسفلها هلالان متجاوران تعلو كلًا منهما نجمة صغيرة.

أما (قلادة البيبه) وهى قلادة تشبه الكردان إلى حد ما، وتتكون من ٦ خطوط مسطحة مخروطية الشكل، عليها رموز وزخارف بارزة لأهـــلة ونجـــوم، تتوسط الجزء الأعلى منها نجمة خماسية، وفى وسط القلادة دلاية مستديرة عليها تشكيل بارز، تسمى (ما شاء الله)، و(الجكد) وهى قلادة أيضًا أو عقد يلبس حول العنق ويتدلى على الصدر بطول أقل من «البيبه» وهو مكون من ستة أقراص مستديرة ومسطحة ليس عليها أية نقوش وتتوسطها قطعة مستديرة منقوش عليها بعض الأهلة والنجوم تسمى (فرج الله)، وكذلك (الرشمة) وهى عبارة عن سلسلة مزدوجة تتدلى منها قطع مستديرة صغيرة تعلق بها قصة الرحمن على جبهة المرأة، وحلى (سافا / شفٍّ) وهى عبارة عن مربعات مفرغة من الداخل مكونة من ٩ حبات تصف إلى بعضها بخيط يفصل بين حباتها حبات من الخرز أو مستطيلات صغيرة من الذهب.

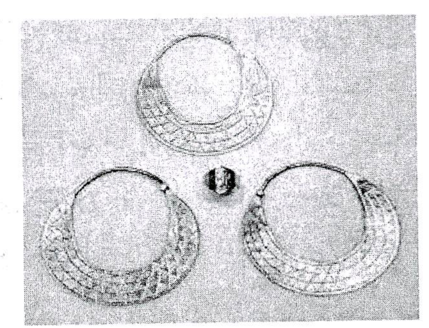
وتُزين رقبة المرأة حُلى (الرَسَنْ) وهى عبارة عن سلسلة تتدلى منها اثنتا عشرة حبة من وحدات دائرية مسطحة صغيرة تعلق بها حلية القص الرحمن على الجبهة، وكذلك(باجُول / جسمة) وهى حُلية صغيرة تلتصق بأحد جانبى الأنف، وكذلك(الحجل) خلخال القدم يصنع من الفضة على شكل دائرة مفتوحة عند طرفيها تزينه بعض النقوش الغائرة، أما طرفا الخلخال، فهما عبارة عن رأسين كل منهما مكعب أجوف مشطوف الزوايا يشبه الكرة[1].

(١) المرجع السابق، ص ٩٠.

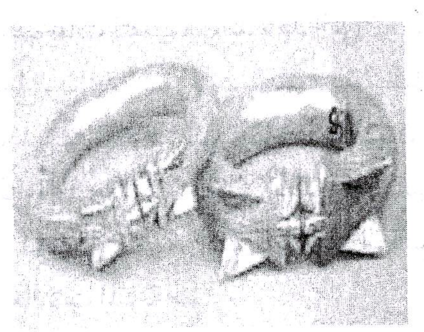
صورة رقم (١٣) عقد مصنوع من الذهب على شكل حبات الرمان - أكتشف فى بلانة (متحف النوبة)



صورة رقم (١٤) خلخال القدم (الحجل)



صورة (١٥) بلتاوى



صورة (١٦) أسورة من الفضة اكتشفت فى بلانة (متحف النوبة)

هذه هى أهم الحلى النوبية التى كانت النوبيات تحرصن على إقتنائها « وكانت تصنع من الذهب الخالص، ذهب بندقى فهن لا تفضلن الذهب المخلوط بالنحاس أو العيارات الأخرى بل وتشاءمن منها[1].

هذه الحلى لم تكن للزينة فقط بل كان لها دلالات رمزية أخرى فى طرق استخدامها بخلاف استخدامها للزينة فى الأعراس، فعندما تكون المرأة فى

---

(١) المرجع السابق، ص٩٣.

كامل زينتها بكل أنواع الحلى فتعطى دلالة على أنها عروس لم يمر على زواجها أربعون يومًا بعد، أو أن عريسها الذى جاء من المدينة للزواج لم تنته إجازته ولم يغادر القرية بعد، وترمز بعض الحلى إلى دلالات أخرى مثل قصة الرحمن، فإذا رفعتها المرأة مقلوبة فوق شعرها وليس على جبهتها فتعرف أنها أرملة اضطرت إلى المشاركة فى زفاف أحد أقاربها، وإذا جعلتها يمينًا أو يسارًا فتُعرف بأنها مطلقة اضُطرت أيضًا إلى التزين بها للمشاركة فى زفاف أحد أقاربها، أما إذا خلا وجه المرأة وصدرها من أى نوع من هذه الحلى، فهى تدل على أنها أرملة لم يمض على وفاة زوجها عام كامل.

هذه الحُلى ليس من الضرورى أن يمتلك العريس كل هذه الكمية من المصوغات لتقديمها عند عقد القران، ولكن كان يشارك الأهل والمقربون ممن يملكون أية مشغولات ذهبية، بتقديمها لأسرة العريس كنوع من الاستعارة لتقديمها أمام الشهود عند عقد القران، ثم تعيدها إليهم بعد انتهاء مراسم الزواج، وكذلك معظم المصوغات التى تتزين بها أقارب العروسين على صدورهن وجباههن فى حلقات الرقص هى أيضًا كانت تستعار من تلك العائلات المقربة لهم.

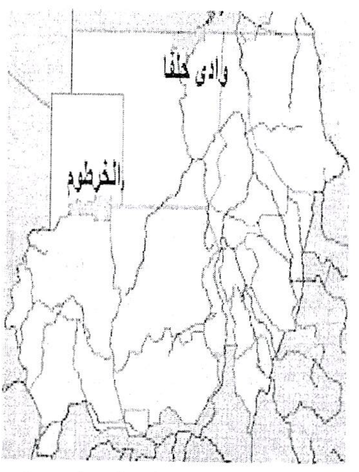
ثانيًا: مجتمع حلفا الجديدة

١ ـ الملامح الأيكولوجية

تقع منطقة حلفا الجديدة فى إقليم سهل البطانة الممتد من الشرق حتى وسط السودان، والواقع على نطاق السفانا الجافة، ويحدها من الشمال صحراء العتمور، ومن الجنوب خشم القربة والقضارف، ومن الشرق كسلا، ومن الغرب الخرطوم، ويشق المنطقة نهر عطبرة من جهة الجنوب الشرقى نحو الشمال الغربى ليلتقى بنهر النيل عند نقطة مقرن عطبرة، وذلك قبل اقترانه برافده نهر ستيت من جهة الشرق، وتقع فى ولاية كسلا بالسودان، وتقع حلفا عند تقاطع خط العرض١٥ , ١٩ درجة شمالًا، وخط الطول ٣٥° , ٣٦ وتبعد عن العاصمة الخرطوم بحوالى ٣٦٧ كم شرقًا[1].

تعتبر حلفا بوابة السودان الشمالية وأولى مدنه المرتبطة بمصر منذ قرون طويلة، وقد قامت حلفا فى منطقة حضارات قديمة فى مقدمتها الحضارة المصرية والنوبية والرومانية والمسيحية والإسلامية، وتأثرت ببناء السد العالى فى منتصف القرن العشرين فى مصر، حيث غمرتها مياه بحيرته وهُجّر سكانها إلى

(١) حلفا القديمة، والجديدة WWW. ar.wikipedia.org ـ انظر أيضًا www.wadihalfa.com، والشبكة المعلوماتية العالمية Geo Hack



خريطة رقم (٥) حلفا القديمة



خريطة رقم (٦) حلفا الجديد[١]

٢ - الملامح التاريخية

شرق السودان، قبل أن يُعاد إحياؤها مجددًا وتطويرها على ضفاف بحيرة السد المعروفة باسم بحيرة النوبة (وبحيرة ناصر فى مصر).

وحلفا من المدن التاريخية التى نشأت بين الشلالين الأول والثانى فى موقع بوهين القديمة عاصمة الأسرة النوبية الثانية، على الضفة الشرقية لنهر النيل، وتتميز مدينة حلفا بخصوصيتها التاريخية، حيث كانت تحتوى على مجموعة كبيرة من الآثار الفرعونية والنوبية والرومانية والقبطية، وقد أنشأت حلفا الجديدة خصيصًا لتوطين سكان مدينة وادى حلفا التى غمرتها مياه بحيرة السد العالى، وقد شُيدت مساكنها على طراز واحد، لذلك ارتبط تاريخها بإنشاء السد العالى.

وقد ذكرت بعض الروايات أن اسم حلفا اشتق من موقعها «وادٍ» حيث تكثر فيه نبات الحلفا، إلا أن هناك من يرى بأن كلمة وادى هى تحريف للفظ «آد» النوبية وتعنى البحر أى النهر، وكانت حلفا تسمى آد حلفا، ثُمّ حُرّف الاسم

(١) المصدر السابق.

فأصبح «وادى حلفا» ثم حلفا الجديدة، كما يطلق عليها اختصارًا حلفا[1]، بينما حملت القرى أرقامًا بدلًا من أسماء القرى التى تم تهجير السكان منها كما أوضحتُ ذلك من قبل.

وإبان الثورة المهدية أقام الجيش المصرى معسكرًا لحماية الحدود خارج المدينة، حيث كان يضم مستشفى وسجنًا عسكريًا ومسبكًا لصهر الحديد ومنزل الحاكم، وعندما اشتبك الجنرال البريطانى جرانفيل باشا مع جيش المهدى فى معركة توشكى عام ١٨٨٥، توقف زحف القوات المهدية نحو مصر، وترك الخليفة عبد الله التعايشى كلًا من حلفا وسواكن للانجليز ولم يبسط سيطرته عليها، ولم تمر قواته عبر حلفا عندما كانت فى طريقها إلى مصر، بل سلكت طريق الصحراء، وقد شكلت المدينتان نقطة انطلاق للقوات البريطانية المصرية ضد جيوش المهدية، وقد عُدّلت الحدود السودانية المصرية بموجب اتفاقية الحكم الثنائى التى نصّت على أن لفظ السودان يطلق على جميع الأراضى الواقعة جنوبًا عند خط عرض ٢٢ درجة شمالًا، وهذا يعنى أن الحدود أصبحت تقع عند نقطة جبل الصحابة على بعد ٥ كيلومترات شمال حلفا، وبذلك دخلت حلفا ضمن حدود السودان، وفى عهد الخديو إسماعيل بدأ بناء السكة الحديدية فى السودان لأسباب استراتيجية عسكرية واقتصادية، فارتبط تاريخ السكك الحديدية فى السودان بتاريخ حلفا، حيث امتد منها خط السكة الحديد إلى مناطق السودان الأخرى حتى الخرطوم، وفى عام ١٩٠٠م أنشأ البريطانيون مقرًا لقواتهم على بعد ٥ كم من المدينة، وشيدوا إلى جواره محطة للسكة الحديدية وحيًا سكنيًا لموظفيهم، وفى عام ١٩٠٧ م أصبحت حلفا المقر الرئيسى للبريطانيين فى المنطقة، وفى عام ١٩٥٩ قبلت الحكومة السودانية إغراق المدينة فى بحيرة السد العالى، وتم نقل معابد بوهين وسمنة شرق وغرب وكاتدرائية فرس إلى متحف

(١) منيب إبراهيم فقير، صفحات من تاريخ وادى حلفا، الخرطوم، دار أس. ام للنشر، ٢٠٠١، ص٣٢.

السودان القومى بالخرطوم، وفى عام ١٩٦٤ تم تهجير سكانها النوبيين إلى منطقة حلفا الجديدة بالبطانة شرق السودان [1]

٣ - الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية

أ - السكان

يعيش فى مدينة حلفا الجديدة العديد من المجموعات السكانية إلى جانب الحلفاويين، حيث هاجر الكثير من السكان إليها من الكنوز والجعافرة والعليقات والبصالوة، بالإضافة إلى مجموعات أثنية أخرى تقطن المنطقة، كالهدندوة والبنى عامر ومجموعات من منطقة البطانة بوسط السودان كالشكرية وغيرهم، ويشكل الحلفاويون الأغلبية العظمى للسكان هناك، وتعتبر حلفا الجديدة واحدة من المدن السريعة النمو والتطور فى السودان خلال السنوات الماضية، حيث يبلغ إجمالى عدد سكان حلفا الجديدة قرابة ٢١١ الف و٨٦٤ نسمة (تعداد ٢٠٠٨) انظر الجدول التالى[2]:

محلية / المجلس	الإجمالى	الذكور	الإناث
حلفا الجديدة	٢١١, ٨٦٤	١٠٧,٠٠٦	١٠٤,٨٥٨

جدول رقم (١٢) يوضح تعداد سكان حلفا الجديدة لعام ٢٠٠٨

ب - المنازل

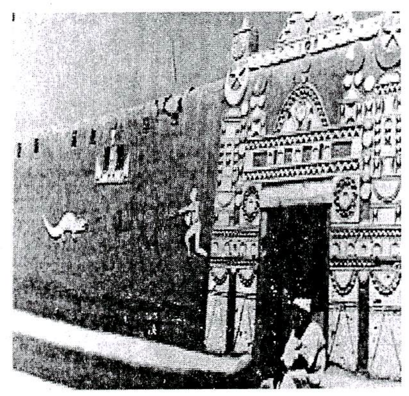
اعتمدت خطة توطين سكان وادى حلفا فى منطقة خشم القربة المحافظة على الترابط الأسرى وتماسك المجتمع، وبناء مدينة جديدة إلى جانب عدد من

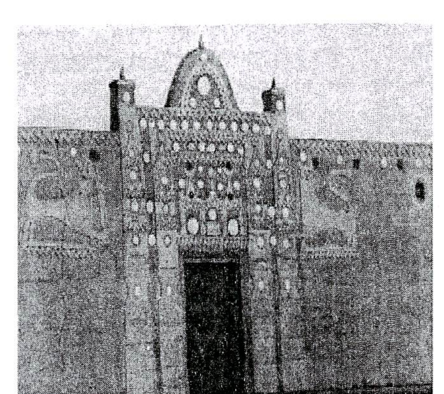
(١) نعوم شقير، جغرافية تاريخ السودان، الخرطوم، دار عزة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧، ص ٧٤.
(٢) تعداد سكان السودان الخامس جدول (٤، ٥) لعام ٢٠٠٨، الموقع الالكترونى لوزارة الأحصاء السودانية.

www.cbs.gov.sd/sites/default/files/Publications/Priority Result

القرى مقسمة على مستوى الأسر والعائلات، حيث بلغ عددها حوالى ٢٥ قرية كما أشرت سابقًا[١].

وتوجد فى حلفا بضعة أحياء سكنية يعرف بعضها «بالبلك» أى «حى سكنى»، وكل منها يحمل رقمًا مثل: «الحى ١» أو «البلك ١» و«البلك ٢» وهكذا حتى «البلك ٦»، وقد حلت فى الآونة الأخيرة مبانى الأسمنت المسلح والطوب والقرميد ذات الطابقين محل بيوت الطين فى وسط المدينة، وتتخللها طرق «الأسفلت» وتوجد بضعة فنادق بسيطة ومكاتب حكومية، وعلى بعد كيلومترين إلى الشمال الغربى يقع الميناء النهرى، كما يعيش فى الجزء الجنوب الغربى للمدينة عدد من العمال القادمين من مناطق بعيدة فى السودان، وفى الشمال الغربى يقع شاطئ البحيرة، ويمتد من المركز التجارى للمدينة طريق طوله ٥ كيلومترات ليلتقى بطريق عبرى السريع، ويقع فى شرق المدينة ساحة كبيرة لكرة القدم، ومنطقة سكنية حافلة بأشجار المانجو والنخيل، ومن المرافق العامة الأخرى بالمدينة مستشفى حلفا، ومكتب الجمارك والهجرة، وسلخانة[٢].

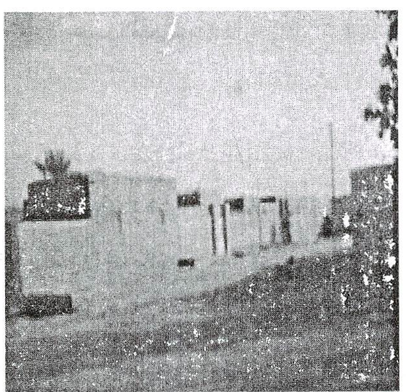




صورة رقم (١٧) منازل حلفا القديمة

(١) أنظر الجدول (٢) ص٨٩.

(٢) وادى حلفا www.wadihalfa.blogspot.com




صورة رقم (١٨) منازل حلفا الجديدة

ج - التعليم

توجد مدارس فى حلفا الجديدة من مختلف المراحل الابتدائية والإعدادية والثانوية مثل: المدرسة الأميرية، ومدرسة حلفا الجديدة، ومدرسة مصنع سكر حلفا الجديدة الثانوية، ومدرسة التكامل الثانوى، كما توجد كلية جامعية هى كلية علوم الأرض والتعدين التى تستوعب من الطلاب ما لا يقل عن ٥٠٠ طالب وطالبة[١].

د - الصحة

يوجد العديد من المستشفيات الخاصة إلى جانب مستشفى حلفا الجديدة، والتى تضم (١٢) أخصائيًا و(٥) تخصصات أساسية (الباطنية، والجراحة، و النساء والتوليد، والأطفال، والأنف والأذن والحنجرة) و(٤٢) طبيبًا عموميًا معينًا، وأطباء امتياز وأطباء يتلقون تدريبات للحصول على درجة نواب إخصائيين، وأطباء خدمة وطنية)[٢].

---

(١) مؤشرات القياس، قطاع التعليم العام، السودان، سبتمبر ٢٠٠٨، www.moe.gov.sd.

(٢) المركز القومى للمعلومات الصحية، التقرير الإحصائى الصحى السنوي، ٢٠١١ وزارة الصحة الاتحادية، السودان، www.fmoh.gov.sd

هـ - النشاط الاقتصادى

عُرفت حلفا منذ القدم بأنها منطقة زراعية خصبة، تفيض شواطئها بأنواع الخضرة والجمال، وما زالت صور نخيلها الباسقات على ضفافها تقف شاهدة على روعة مناظرها الخلابة، وبعد بناء السد العالى وغرق كل أراضيها الخصبة، عادت حلفا من جديد وتصدرت الواجهة بعد أن تراكمت أطنان من الطمى النيلى الخصب، وتكونت بفعل ذلك أراضى واسعة خاصة منطقة جنوب حلفا «أرض/ بطن الحجر».

وقد تم تأسيس مشروع حلفنا الجديدة الزراعى عام ١٩٦٣ م، بهدف تحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية بالمدينة والقرى المجاورة، والاكتفاء الذاتى للمزارعين فى المحاصيل الغذائية كالذرة و القمح والقطن و الفول السودانى للتصدير، وذلك لدعم اقتصاد المنطقة والاقتصاد الوطنى بشكل عام، وقد بدأ أول موسم زراعى بالمشروع عام ١٩٦٤ - ١٩٦٥ م، وقد تزامن مع قيام هذا المشروع بناء مدينة تحيط بها قرى، تتوفر فيها خدمات التعليم والصحة والمياه النقية، وقيام مصانع محلية تستخدم منتجات المشروع، ومن بينها مطاحن الغلال، ومعاصر الزيوت، ومصانع العلف والصابون، والحلويات والشعرية، ومنتجات الألبان إلى جانب مصنع سكر حلفا الجديدة الذى خُصصت له مساحة ٤٠ ألف فدان تقريبًا لزراعة قصب السكر، والذى يتوسط حقول مشروع حلفا الجديدة الزراعى على بعد ١٧ كم شمال مدينة حلفا الجديدة، وقد تم تشييده فى عام ١٩٦٣ م، وبدأ التشغيل التجريبى له عام ١٩٦٥/ ١٩٦٦ م، وتبلغ طاقته الإنتاجية القصوى من السكر ٦٠ ألف طن فى العام[1].

ومشروع حلفا الجديدة الزراعى تبلغ مساحته المزروعة ٣٦٦٨٢٥ فدانًا نصفها مملوك للسكان المهجّرين من وادى حلفا، وخصص منها حوالى ٢٤٠٠٠

(١) وزارة الصناعة السودانية، الإحصاء العام ٢٠٠٨، www.industry.gov.sd.

فدان لزراعة الخضر ، الفاكهة والأعلاف والمحاصيل البقولية: و ٩٠٠ فدان عبارة عن مشاتل مزارع وخضراوات وبساتين فاكهة، تستثمرها إدارة البساتين بهيئة حلفا الجديدة الزراعية، وكذلك ٩٨٠٠ فدان تعتبر أراضي استثمارية تم توزيعها على العاملين والمواطنين، وخصصت مساحة قدرها ٥٠٠٠ فدان لزراعتها بأشجار الغابات، و ٤٠ الف فدان تقريبًا لاستخدام مصنع سكر حلفا، ويعمل المشروع بنظام ما يعرف بالدورة الثلاثية وهى عبارة عن ١٥ فدانًا تزرع فيها ثلاث أنواع من المحاصيل وهى القطن والذرة والفول السودانى بمعدل ٥ أفدنة لكل محصول، وتبلغ إنتاجية الفدان الواحد للقطن ٥ قناطير [١] وتُروَى هذه الأراضى بالرّى الصناعى من مياه خزان خشم القربة الذى تم بناؤه فى عام ١٩٦٤ على نهر عطبرة بخشم القربة، وقد صمم لتخزين ١,٣ مليار متر مكعب من المياه، والتى أقيمت عليه ثلاث توربينات (مولدات كهرباء مائية) لإنارة مدينة حلفا الجديدة وقراها، بينما يتم الحصاد بالآلات بالنسبة لمحصول القمح والذرة، ويتم حصاد القطن والفول السودانى باليد، ووفقًا لعلاقات الإنتاج المطبقة بالمشروع يقوم المزارع بعملية إنتاج المحاصيل والتى تصبح ملكًا له مقابل حصول هيئة مشروع حلفا الجديدة الزراعى على رسوم المياه والإدارة فقط، وتقديم تمويل نقدى للمزارعين يتم استرداده بعد حصاد كل محصول على حدة [٢].

المحاصيل: (الذرة الرفيعة والشامية والفول السودانى والقمح) ومن الخضراوات (الطماطم والبصل والبطيخ والشمام و البطاطا) ومن الفواكه (البرتقال والجوافة والليمون والتمور والجريب فروت).

الرعى: أدت الكميات الكبيرة من بقايا المحاصيل بعد حصادها إلى توفير غذاء كافٍ لرعى أعداد كبيرة فى المنطقة كالأبقار، والضأن، والإبل والماعز.

---

(١) www.sudanway.sd. geography_agriculture_newhalfa.

(٢) المصدر السابق، وانظر أيضًا www.sudantv.net

النقل والمواصلات: ترتبط حلفا الجديدة بخط سكك حديدية مع منطقة خشم القربة، وقد تم تشييده فى عام ١٩٦٢ ويبلغ طوله ٧٠ كيلومترًا (٤٩, ٤٣ ميلًا)، ومنها إلى بورتسودان شرقًا وإلى الخرطوم عبر كسلا والقضارف وود مدنى، كما ترتبط بطرق برية سريعة مع كل من خشم القربة وكسلا، وبطرق برية مباشرة مع الخرطوم غربًا، والقضارف جنوبًا وإلى شندى شمالًا[1].

كما يوجد مطار لخدمة الخطوط المرتبطة بكل من بورتسودان و الخرطوم، وأقرب المطارات الدولية إلى حلفا هو مطار كسلا على بعد ٦٤ كيلو مترًا، ومطار خشم القربة الذى يبعد حوالى ٥, ٥٠ كيلومترًا[2].

وكذلك يوجد ميناء الشهيد الزبير محمد صالح الذى يربط حلفا السودانية مع مصر ومن خلالها إلى كل دول العالم، فعندما غرقت المدينة بمينائها تم بناء ميناء حلفا الجديدة عام ٢٠٠١ م، وعادت البواخر تبحر فى النيل وباكتمال مشروع بناء هذا المرفق برعاية هيئة الموانئ البحرية السودانية، زادت حركة المسافرين وتبادل السلع التجارية بين مصر والسودان أكثر من ذى قبل، فهنالك باخرة نيلية للركاب بين حلفا وأسوان تقوم كل أسبوع برحلة واحدة ذهابًا وإيابًا تستغرق ما بين ١٧ و٢٤ ساعة، كما توجد باخرة أخرى للبضائع تقوم بالرحلة ذاتها فى خلال يومين إلى ثلاثة أيام، ويعتبر هذا المرفق من المرافق الحيوية لسكان المنطقة، وذلك لأنه يوفر للكثير ممن يرتبط نشاطهم بحركة الميناء سبيلا لكسب العيش.

الثروة السمكية: تشتهر محلية حلفا بالثروة السمكية التى جاءت عوضًا عن أشجار النخيل الباسقات التى انتهت بالغرق عند قيام السد العالى، والتى كانت

---

(1) www.sudanrailways.gov.sd/ar/history.

ـ انظر أيضًا الموقع الالكترونى ويكيبيديا، وادى حلفا (مدينة).

(2) www.theairdb.com/airport/NHF.

ـ انظر أيضًا الموقع الالكترونى ويكيبيديا، حلفا الجديدة.

تشكل الثروة القومية عند كل النوبيين بوادى حلفا قبل غرقها، ومما لاشك فيه أن بحيرة النوبة / ناصر بعد قيام السد العالى قد أدت إلى تكاثر الثروة السمكية فى البحيرة، ولتكاثر أجود أنواع الأسماك النيلية بوادى حلفا، أُقيم منذ أكثر من خمس وعشرين عامًا مصنع لتبريد وتصدير الأسماك للخرطوم وبقية مدن السودان، ويعمل عدد من الشباب النوبى من محلية حلفا فى هذا المصنع.

والحلفاويون رغم قسوة البيئة «الموقع الجديد» فهم مسالمون وكرماء ومهذبون حين يتعاملون مع الغرباء والأجانب؛ فالضيوف يلقون منهم حسن الوفادة والتقدير، ويعتبرون الاحتفاء بالضيف واجبًا اجتماعيًا، ومن خصائصهم النظافة فهم ينظفون ويرتبون منازلهم باستمرار، كما أن طرقات القرى نظيفة، والنوبيون عمومًا مشهورون بالأمانة والصدق والإخلاص وكرم الضيافة.

و - احتفالات الزواج

تعتبر طقوس الزواج فى حلفا من أكثر المظاهر التى تتضح فيها عاداتهم وتقاليدهم وعقائدهم وموروثاتهم الثقافية من رقص وموسيقى وغناء وطقوس متنوعة، وهى لا تختلف كثيرًا عن بقية النوبيين فى بلانة، إلا فى أشياء بسيطة، وأهم طقوس الزفاف فى حلفا هى حفلة حناء العروس، والتى تكون قبل يوم من حناء العريس، حيث يتم ذبح الذبائح ويجهز العشاء للحاضرين، ويتم إعداد مكان جلوس العروس الذى لابد أن يكون متجهًا للقبلة، ويتجمع أهل العروس وصديقاتها ومجموعة من النساء، وتقوم إحدى السيدات المسنات بوضع الحناء فى يد العروس، كرمز لمباركة العائلة لها مصحوبًا بالغناء والمديح والدعاء لها، وتوزيع « التمر والفشار واللبن» على المشاركات والمدعوات.

وفى اليوم التالى يبدأ استعراض حناء العريس بعد الانتهاء من وليمة العشاء؛ حيث يبسط بُرش على الأرض وتوضع قوارير المحلبية، وقد كانت المراسم فى حلفا القديمة تبدأ على يدى سيدة متقدمة فى السن من أقارب العريس، فتبدأ

بمسح باطن قدمه وأصابعه بالمحلبية، ثم تمسح رأسه بالزيوت العطرية، ثم ينثر فوقه مسحوق الصندل والمحلبية وهو ما يعرف بـ «الجرتق»، ويأخذ أصدقاء العريس غير المتزوجين قليلًا من المحلبية والحناء ويضعونها على أصابعهم تيمنًا، أثناء ذلك تغنى مجموعة من النساء والفتيات أغانى تمدح فيها أسلاف العريس، ثم يرتدى العريس ملابس جديدة من بينها عباءة جديدة تدل على أنه أصبح متزوجًا، ثم يؤتى بصحن كبير مملوء نصفه بالماء، ويوضع قرب العريس كرمز لبدء المساهمات النقدية " النقوط " تبدأه أم العريس بإلقاء قطع ذهبية، ثم أقاربه وأصدقاؤه الذين يقدمون مساهمتهم أمام الجميع، ويضعونها بالقرب من الصحن وسط " زغاريد"النساء، وبعد الانتهاء من طقوس الحناء تبدأ احتفالات الرقص، فيقف كل الضيوف فى دائرة واسعة خارج المنزل، ويبدأ الرقص ويستمر حتى فجر اليوم التالى.

وكان العريس يخرج فى يوم الزفاف مع جميع المدعويين فى موكب استعراضى كبير يقوده رجال الطرق الصوفية إلى بيت العروس، وأثناء سيرهم يقومون بالإنشاد تبركًا، وعند وصول الموكب إلى منزل العروس يعطى العريس صحنًا «سلطانية» مملوءًا باللبن والزبد، يُطعم منها سبع جرعات ثم يهب الباقى لوزيريه وأصدقائه جلبًا للحظ السعيد، ثم يُعطى العريس إناءً صغيرًا به بخور الصندل ولبان وشبة فى مبخرة يضعها فوق رأسه ثم يضعها سبع مرات، ثم تقوده سيدة إلى غرفة العروس، فيضع يده على جبهتها وهذا يسمى «لمس القصة»، وبعد ذلك يدعو الله أن يباركه ويعود إلى الجمع ليتلقى التهانى ويشاركهم الرقص الذى يستمر حتى فجر اليوم التالى.

وقد اندثرت بعض هذه الطقوس المصاحبة للأعراس فعلى سبيل المثال: نجد أن طقوس الزواج عند الحلفاويين بعد انتقالهم من منطقتهم القديمة إلى حلفا الجديدة، لم يعد موكب احتفالات "سيرة العريس" الزفة تقصد النهر أولًا قبل الذهاب لاستلام العروس، فقد كان العريس يخرج بصحبة أصدقائه إلى

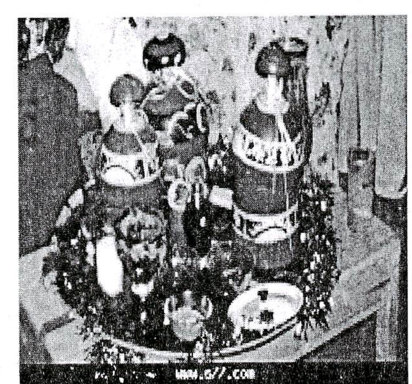
النيل قبل الغروب للتبرك بمائه والتفاؤل بزيارته، فهم كانوا يعتقدون أن الغُسل فى النهر يساعد العريس على الإنجاب، لأن الخصوبة هى إحدى خصال النهر وملائكته[1].

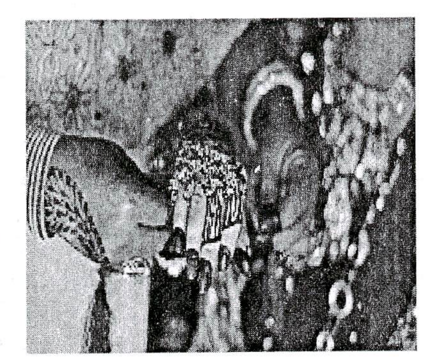
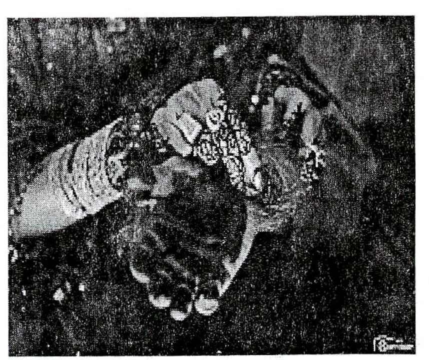
ومن العادات التى انتهت أن أهل العروس كانوا يستضيفون العريس وأصحابه وجيرانه وذويه لسبعة أيام متتالية، يقومون خلالها بتقديم الخدمات من فطور وعشاء مع ليالٍ مستمرة من الطرب والرقص ينظمها الأصدقاء والزملاء من الشباب، وكذلك انضم الحلفاويون إلى زواج المدن التقليدى القائم على ما يسمى بشهر العسل؛ إذ يجهز لهما مكان خاص يحتضنهما ويلم شملهما وسط فرحة كبيرة من الأهل، ومع ذلك احتفظ الحلفاويون ببعض العادات القديمة التى ما زالوا يتبعونها فى موطنهم الجديد، حيث تبدأ رحلة الزواج هناك بإعلان خطبة الصبى عندما يبلغ الحادية عشرة من عمره، فتقوم أسرته بالتقدم لأهل الطفلة التى لم يتجاوز عمرها السبع أو الثمانى سنوات حتى تكون زوجة له فى المستقبل، فكان لا يستطيع أى شخص آخر أن يتقدم إليها لطلب يدها أو إقامة علاقة حب معها.

وتبدأ أولى طقوس الزواج بطقس سد المال، وهو احتفال صغير يقام عند تقديم المهر، ثم يتم تقديم "الشيلة" وهى عبارة عن ملابس يقدمها العريس هدية لعروسه، لتكون بعدها فى كامل زينتها، وأصبحت الآن تقدم هدايا أو مبالغ نقدية، وبعد ذلك تقام حناء العروس ثم حناء العريس، حيث تقوم النساء باستعراض طقوس الحناء، وهى تقابل عادة « الجرتق» التى تنتشر عند كثير من القبائل فى السودان، بوضع المحلب والصندل والزيت على رأس العريس، بعدها يتوافد شباب الحى على لمس رأسه ويتحسسون الزيت ويشمونه، وقد انتشرت فى

(١) جون كنيدى، طقوس الحياة فى بلاد النوبة، دراسة فى التغير الثقافى، ترجمة: أحمد سوكارنو عبد حافظ، الخرطوم شركة مطابع السودان، بدون ص ٣٤.

الآونة الأخيرة الرسومات بالحنة لأشكال زخرفية كثيرة مختلفة، تحمل الدلالات والرموز الزخرفية النوبية المتوارثة، وكذلك بعض الحُلى الحديثة والملابس الملونة الحديثة، والآلات الموسيقية الحديثة مثل: الأورج الذى يُصاحب الاحتفال بمشاركة الرقص والغناء اللذان يبدآن مباشرة بعد طقوس الحناء، ويستمر الرقص حتى صباح اليوم التالى.



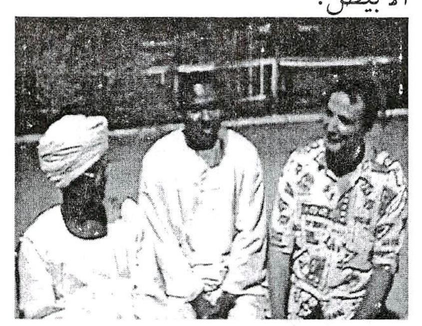
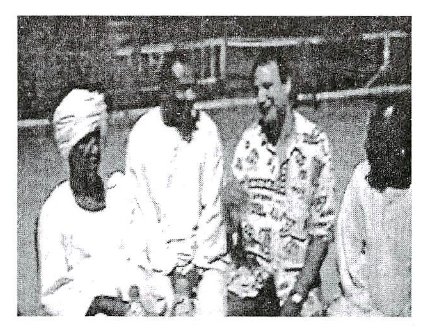



صورة رقم (١٩) نماذج من طقوس الأعراس للحنة (الجرتق) والرسومات والحُلى

ز - الزى والحُلى

لم يختلف الزى النوبى وكذلك الحُلى فى مجتمع حلفا عن ما ذُكر فى مجتمع بلانة، فقد أشرنا إلى أن الزى النوبى زى موحد عند الرجال النوبيين، ليس

فقط فى مجتمعى البحث؛ بل فى معظم المجتمعات النوبية، فهم مازالوا يفضلون الجلباب الأبيض الذى يعكس أشعة الشمس، ولايشعرهم بحرارتها، كما أن اللون الأبيض له بريق مع لون البشرة النوبية، بالإضافة إلى المعنى الرمزى للون الأبيض.

صورة (٢٠) الباحث فى حلفا الجديدة مع بعض الأفراد بالزى النوبى

وكذلك الزى النسائى لم يختلف كثيرًا عن زى نساء بلانة، غير أن هناك بعض سمات الملابس الحديثة امتزجت معه من أغطية الرأس (كالإيشارب والطرح المختلفة)، كما أصبح هناك تغير واضح فى كثير من الملابس، بداية من ملابس الأعراس التى تحولت إلى ملابس عصرية (بدلة وفستان الزفاف الأبيض)، وكذلك حدث تراجع فى ارتداء الجرجار نظرًا للظروف الاقتصادية، فكلفة القماش وتفصيله أصبح باهظ الثمن، فانصرفت معظم نساء مجتمعى البحث عن ارتداء الجرجار، وأصبحن يرتدين العباءات الخليجية التى باتت تفضلها نساء النوبة لكلفتها الأقل ولتعدد تصميماتها.

كما أن أدوات الزينة وأنواع الحلى، هى ذاتها الحلى التى عرض لها الباحث فى مجتمع بلانة، غير أن نساء مجتمع حلفا أيضًا باتت تفضل (الحنانة، والكوافير)، وكذلك أصبح هناك أنواع من الحُلى الحديثة (كالخواتم والأساور المطعمة بالأحجار الكريمة).

الفصل الرابع

الرقص الشعبى
فى مجتمعى النوبة المصرية والسودانية

مقدمة

تشتمل فنون الأداء الحركى على العديد من أشكال التعبير الثقافى، التى تنعكس فيها روح الإبداع الإنسانى فى كثير من مجالات التراث الثقافى غير المادى، ولعل الرقص الشعبى هو الشكل الأكثر عالمية من أشكال فنون الأداء، فهو موجود فى كل المجتمعات منذ القدم، فقد كان إنسان ما قبل التاريخ يعجز عن تفسير الكثير من الظواهر الطبيعية ويخاف منها، وبدأ يعلل هذه الأمور، التى لايدرك كنهها لوجود قوى غامضة من خلفها، مثل النجوم والعواصف والرعد وغيرهم من الظواهر الطبيعية وفسرها بطابع روحانى، الأمر الذى اضطره إلى البحث عن وسائل لإرضاء هذه الأرواح لكى تستجيب لحاجته، وكان ذلك عن طريق الحركة، التى لم تكن مجرد حركات، بقدر ماكانت دلالات رمزية تعبر عن تفاعل المجتمع معها، وتظهر سلوك الأفراد نحو مايقومون به من موضوعات تجيش فى أنفسهم.

وقد أشارت معظم الدراسات السيكولوجية بأن الحركة كما فسرها العلماء(*) تتأتى نتيجة لتأثيرات الانفعالات الأولية، حسب احتياجاته ورغباته وتفاعله مع البيئة التى يعيش بها، فمنذ قديم الأزل استخدم الإنسان التقليدى (البدائى) الحركة بطريقة غير منتظمة، ثم تكيف بعد ذلك مع البيئة المحيطة به، ونظم هذا

(*) انظر الفصل الثانى من هذه الدراسة، ص ٨٥، ٨٦.

الانفعال الطبيعى أو هذا التعبير الحركى، بأن جعله يخضع لبعض المقاييس الاجتماعية، وهكذا على مر العصور، فظهرت بوادر فن الرقص الذى استخدمه الإنسان فى طقوسه الدينية، كنوع من التعبير عن ثنائه وطاعته لآلهته بالصلاة وتقديمه القرابين فى طقوس احتفالية عن طريق الحركة الراقصة[1].

هذه الطقوس كانت تتم أيضًا من أجل إرضاء الأرواح، وإظهار مشاعر المحبة والتقديس نحو الأرواح الخيرة، وتجنب غضب الأرواح الشريرة، التى تبعث إليهم بالكوارث، فأصبحت هناك حركات محددة تؤدى فى الاحتفالات المختلفة، ثم انتقلت هذه الطقوس الاحتفالية عبر الأجيال كإرث حضارى وثقافى، يؤدى فى المناسبات المختلفة بالحركات الراقصة من خلال الإيماءات وحركة الرأس، وإشارات الأيادى وحركات الأقدام فى كل الاتجاهات، وكان يتم ذلك فى البداية على إيقاع تصفيق الأيادى وضرب الأقدام بالأرض[2].

ويشير أحمد حسن جمعة إلى ذلك بأن: « كل حركة تنتج مع إيقاع وتقع معه هى رقص، والرقص من خلال حركاته يمثل عاطفة أو شعورًا أو انفعالًا، فالإنسان إذا ما شعر بفرح غامر أو ألم شديد يحتاج التعبير عنه، ليس بالكلمات فحسب ولكن بحركات الجسم أيضًا»[3].

وكثيرًا ما تعبّر الحركات الراقصة والإيماءات عن شعور أو مزاج معين أو تعرض حدثًا محددًا أو تمثيل عمل من الأعمال اليومية، فالتصفيق بالأيادى وضرب الأقدام بالأرض والتلويح كلها إشارات رمزية، فالمصلى حين يرفع يديه

---

(١) شيلدون تشينى، المسرح فى ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: درينى خشبة، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، ص١١

(٢) الكسندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة: رشدى صالح، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٧، ص ٤٦٤.

(٣) أحمد حسن جمعة، الحركة فى فن الباليه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة،٢٠٠٥، ص١٤.

لأعلى باتجاه السماء ويسجد، فإنه يتصل بالمقدس وهذا هو أول معنى للسجود، والانحناء يمثل الاحترام[1].

ويقول بول إيكمان Paul Ekman «إن الرقص سلوك ووسيلة اتصال غير لغوية يتم باستخدام لغة الجسد» على اعتبار أن الرقص تعبير حركى ووسيلة اتصال، وبذلك فإن ممارسة الرقص تمثل ميكانيزمًا «آلية» تبيح حدودًا مشتركة بين الفرد والجماعة، ومن ثم « فإن الرقص لغة طبيعية إدراكية ذات معانٍ داخلية وخارجية، وأنه تنظيم للحركات الفيزيقية إلى جانب القواعد المترابطة، التى تواجه الأداء فى مواقع اجتماعية مختلفة»[2].

وعلى هذا فإن الأداء الحركى فى الأجواء الاحتفالية للرقص يمثل السلوكيات التى تحمل دلالات رمزية، يمكن التعامل معها كوقائع اتصال غير كلامية، وتعكس الحالة النفسية، كما أنها تحمل معانى ضمنية فى الممارسة التعبيرية الراقصة الرمزية، وسوف تعرض لهذه الأجواء الاحتفالية فى مجتمعى البحث متخذين الرقص الشعبى كأحد فنون الأداء الحركى، من أجل التعرف على طبيعة المجتمع النوبى، وذلك للتعرف على أنواع الرقص الشعبى النوبى، ومن ثم سوف نتناول: المكونات والخصائص الثقافية لفنون الأداء الحركى متمثلًا فى الرقص الشعبى، وكذلك أنواع وأشكال الرقص الشعبى فى النوبة المصرية والسودانية، وأيضًا سوف نقوم بوصف وتحليل بعض الرقصات النوبية.

---

(١) Lois Ellfeldt and Eleanor Metheny, 'Movement and Learning: Development of a general theory' Research Quarterly, 1958, p246.

(2) Paul Ekman, 'Biological and Cultural Contribution to Facial Movement ', in: Blacking (ed.), The Anthropology of the Body, New York: Academic Press, 1977.

أولًا: المكونات والخصائص الثقافية لفنون الأداء الحركى

منذ قديم الأزل استخدم الرقص كوسيلة من وسائل الترويح والتآلف الاجتماعى، فعندما كان الإنسان التقليدى يؤدى رقصاته من أجل إرضاء الأرواح أو من أجل أداء طقس ما لإرهاب شىء ما أو لسعادته؛ فكان يرتدى زيًا لافتًا للأنظار، ليمثل به أشكال الأرواح والآلهة، ولكى يعبر عن المشاعر العادية للخوف والكراهية والحب والانتصار بما يقوم به من وثبات يتخللها خشوع وركوع، هذه الرقصات عادة ما تتضمن بصورة تعبيرية الحركات البدنية، لتمثيل عناصر البيئة الطبيعية التى يعيش فيها، كوثبة الحيوان، وحركة الأمواج، وهناك رقصات خاصة لكل مناسبة، إلا أن طبيعة الرقصات تختلف من قبيلة إلى أخرى حسب التقاليد المتبعة لديهم، غير أن طبيعة كل رقصة تظل ثابتة فى تفاصيلها عند القبيلة الواحدة، حتى ولو انتقلت من جيل إلى آخر[1].

معظم هذه الرقصات انشأت شكلًا من أشكال الاحتفال، أو الشعائر الدينية أو طريقة للسيطرة على قوى خفية، وتكونت أشكال وحركات كثيرة من هذه الرقصات على معتقدات خرافية أو طقوس احتفالية ترتبط بالمناسبات كالولادة والزواج والموت، كما كانت هناك رقصات أخرى تؤدّى لعلاج الأمراض أو لنيل الخيرات من المحاصيل الوفيرة أو للاحتفال بالنصر، وقد أشار جلين ويلسون إلى هذه الطقوس بأنها:

(١) فان دالين، ديو بولد ب، تاريخ التربية البدنية، مراجعة وتقديم محمد على حافظ، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٠، ص٢٥.

« تعد بمثابة مسقط الرأس لكثير من فنون الأداء، فالطقس يتميز بالتكرار النمطى المغلف لنشاط ما استجلابًا لأثر سحرى، ولا يتكرر النمط السلوكى فقط نتيجة للعادة، ولكن أيضًا لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة، وقد تكون جذور هذا النشاط فى الماضى عشوائية أو مصادفة أو قد تم نسيانها، لكنها أصبحت الآن تغلف بمغذى اجتماعى ودينى له أهميته»[1].

وقد عُثر فى بعض الكهوف ومعظم معابد قدماء المصريين فى المناطق الممتدة على جانبى النيل من مصر وحتى السودان ـ وبالتالى المنطقة النوبية ـ على بعض الرسومات التى تدل على ممارسة الرقص لديهم كأهم طقوس حركية، وقد تنوعت هذه الطقوس فى أشكال الرقص المختلفة، فكان يُمارس إما مصحوبًا بالغناء أوالموسيقى أو يمارس كرقص خالص، كما تميز بالطابع الدينى أو الجنائزى، وكانت هناك أيضًا بعض الرقصات التى تؤدى أثناء ولائم الأمراء والملوك، ويتسم الرقص فى تلك الفترة ـ الدولة القديمة ـ بشكل عام بالروح الجماعية، تتمثل فى تعدد الحركات سواء التى تؤدى بالأيادى أو الأقدام أو الوسط، كما تعددت الملابس وأردية الرأس وفقًا لتعدد الرقصات، أما فى مرحلة الدولة الوسطى، فقد اتجه الرقص إلى الرياضة الأكروباتية التى اعتمدت على خفة الحركة، ولعل أبرز سمة للرقص فى الدولة الحديثة ظهور رقصات أجنبية، وذلك بفضل التوسع والاحتكاك الأكبر مع شعوب مختلفة، واستمرت فى ذلك الوقت الرقصات الدينية والجنائزية والدنيوية بدرجة أكثر ثراء[2].

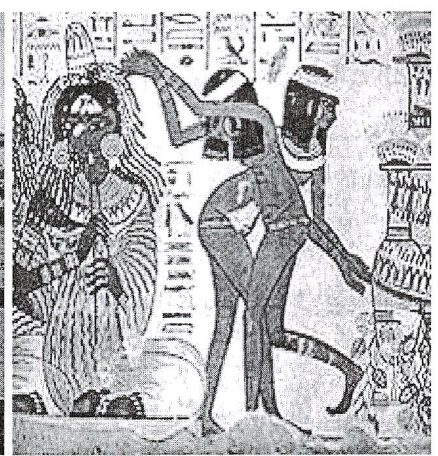
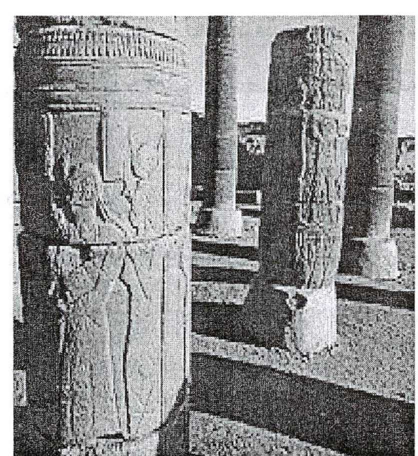
ويتميز الرقص عند قدماء المصريين فى الدولة الحديثة ـ خاصة منطقة النوبة ـ بمهارة شديدة فى تحريك أجزاء الجسم، حيث تعكس الرقصات عمومًا تنوعًا فى

---

(١) جلين ويلسون، مرجع سابق، ص ٥٩.

(٢) إيمان أحمد، عن الرقص، الموقع الإلكترونى: www.sudanese. online.com، ٢٣/ ٥/ ٢٠٠٤.

كيفية الأداء الذى يعتمد على حركات الأيادى أو الأقدام أو الأكتاف أو تحريك الوسط، ويتضح ذلك من الرسومات واللوحات الجدارية التى عثر عليها فى المعابد الفرعونية والنوبية[1].

صورة (٢١) الرقص عند المصريين القدماء

يقول نورمان جاريس دافيس[*] Norman, G. Davis (١٨٦٥ ـ ١٩٤١):
"إن رسومات قدماء المصريين تظهر الرقص وهو يُؤدى أثناء الطقوس الجنائزية، وكان يقصد به تحقيق التوازن للانفعالات العاطفية للمشتركين فى أداء تلك الطقوس، وذلك باعتبار أن مثل هذه المواقف المحزنة الحافلة بالانفعالات الشديدة تنسجم معه، تلك الحركات العنيفة التى كان يؤديها الراقصون والراقصات، ففى جميع المناظر التى صور فيها الفنانون المصريون القدماء الراقصين والراقصات، وعازفى الآلات الموسيقية سواء أثناء الاحتفالات

(١) انظر الموقع الإلكترونى، فن و معلومه: الرقص على الموسيقى وعزف الناي بمقبرة نب آمون بطيبة والمنظر محفوظ بالمتحف البريطاني.

(*) نورمان دي جاريس ديفيس: عالم مصريات بريطانى.، انتقل إلى مصر عام ١٨٩٨، وعمل في مؤسسة للتنقيب عن مقابر بني حسن، ثم انتقل إلى تل العمارنة، للعمل على شواهد القبور والحدود.

والطقوس الدينية أو الاحتفالات الشعبية العامة والخاصة، نلمس فيها بوضوح مدى قدرة وكفاءة هؤلاء الفنانين فى الرسم وتصوير أدق الحركات وأكثرها عنفًا أو رشاقة، ويتبين لنا أن الصور الحائطية والصور التوضيحية المرسومة بالبرديات كانت تتطلب فنانًا ذا كفاءة عالية، كى يصور براعة هذه الاستعراضات والمهارات التى يؤديها هؤلاء الراقصون بهذه الدقة؛ إذ بدت فى الرسومات الرقصات التى تعبر عن الاحتفالات المختلفة كالصيد أو الحصاد ورغباتهم فى التعبد، ومن هذه الرسوم أمكن معرفة نوع الحياة الاجتماعية والزراعية والصناعية والفنية فى الدولة المصرية القديمة، والتى ارتبطت مظاهرها كثيرًا بالنيل لاعتقادهم بأنه واهب الحياة، فكانوا يقدسونه ويقدمون له الأضحيات بممارسات طقوسية، واحتفالات راقصة متنوعة لإرضائه"[1].

وفى حضارة الشهيناب بالسودان (٦٠٠٠- ٣٥٠٠ ق. م) والتى تعود إلى العصر الحجرى الحديث، كان السكان يحتفلون بطقوس حركية راقصة أثناء إلقاء موتاهم فى النيل، وكذلك فى فترة مملكة كوش ومروى، حيث كانوا يعتقدون أن النيل معبود تعمره الأرواح القدسية وتقدم له القرابين، وقد كان من عادة السكان آنذاك أن يلقوا بفتاة عذراء فى زينة الزفاف فى النيل، ثم تطور الحال وأصبحوا يلقون بدمية خشبية بعد ذلك عوضًا عن الفتاة، هذه العادة كانت متبعة فى منطقة النوبة من خلال طقوس حركية تؤدى أثناء الاحتفال، ويمثل النيل لدى القدماء رمزًا للخصوبة والنماء وواهبًا للحياة، ومؤلهًا فى فترات التاريخ القديمة المختلفة، وهذا ليس قاصرًا على النيل فحسب؛ بل المخلوقات التى تعيش بداخله والتى قُدست أيضًا، لأنها تعيش بداخله مثل: فرس النهر، والتماسيح، ونجدها منتشرة

(١) شريف بهادر، فن الرسم و الحركة التعبيرية عند القدماء المصريين، القاهرة، أكاديمية الفنون، "مقال "، نشر ألكترونى،cgyptartsacademy، ٢٠١٠.

ـ انظر أيضًا: محمد فؤاد على، الموسيقى والغناء والرقص في مصر القديمة، المجلة العربية، العدد ٤٤٣، ٢٠١٣.

فى منطقة وادى حلفا من خلال الزخارف المعمارية عند مداخل المنازل، واستمر هذا التقديس إلى يومنا هذا كقيمة ثقافية تظهر على مستوى اللاوعى الجمعى، كما أن معظم المعابد والتى تعود إلى الفترات التاريخية المختلفة والحضارات المتعاقبة فى مصر والسودان، شيدت على شواطئ النيل فى بلاد النوبة، وجميعها استخدمت الفخار كأوانٍ مختلفة الاستخدامات والوظائف، وقد ظهرت معظم العناصر الثقافية المميزة التى تدل على تأثرهم بالنيل من خلال مجموعة المفردات المختلفة المستخدمة فى الزخرفة، وهى استخدام الخطوط المموجة التى تم استلهامها من موج النيل، لاعتقادهم السائد أنها تمثل الانسياب والجريان والعطاء للنيل الخالد، فرسمها النوبيون كزخارف على جدران المنازل[1].

ولقد اهتم النوبيون القدماء بالرقص اهتمامًا بالغًا، وذلك من خلال أداء طقوسهم الدينية فى المعابد والقصور الملكية، فصار للرقص منزلة رفيعة وقدسية خاصة، بما يحويه من معانٍ رمزية وأشكال حركية تقدم أثناء الطقس الاحتفالى، كدلالة على تبجيل الآلهة أو الملوك أوالكهنة، وكنوع من التصوير الشكلى بالحركة لوصف بطولاتهم وتمجيدهم، وأيضًا من أجل التسرية والإمتاع فى احتفالات الإله أو الملك، ومع مرور الزمن خرج الرقص من المعابد والقصور، وأصبح يؤدى لعامة الشعب فى الساحات وكافة الأمكنة وفى جميع الاحتفالات[2].

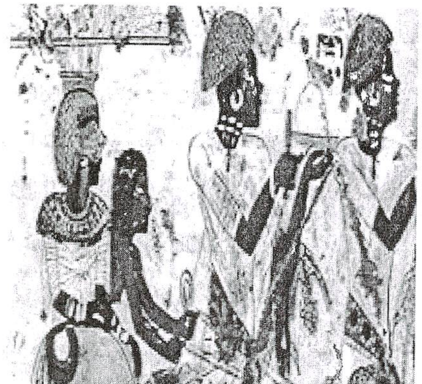
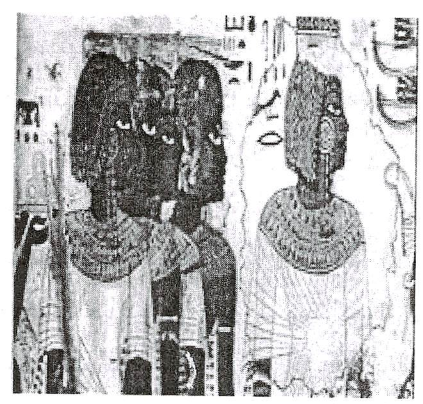
وكما قدس النوبيون النيل وأقاموا له احتفالات[3] ، عشقوا أيضًا النخيل، فلا يوجد منزل فى النوبة القديمة إلا وأمامه أو بداخله نخيل، وكانت أشجار

---

(١) انظر: موسوعة السودان الرقمية، النيــل فى المعتقدات الشعبية،
www. Sudan Digital Encyclopedia - sudanway.sd/geography_River Nile_Mu3tqdat-Sha3biah.

(٢) جون هامرتن، تاريخ العالم، ترجمة: وزارة المعارف، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة مصر، ١٩٤٨، ص ٦١٣.

(٣) المصدر السابق.

صورة (٢٢) الرقص والموسيقى والغناء عند النوبيين القدماء[١]

النخيل تمتد على طول ضفاف النيل، وتمثل أشجار النخيل للنوبيين أهمية كبرى؛ حيث إنهم كانوا يعتمدون فى تجارتهم على كميات التمر الوفيرة التى تُجنى من النخيل، وكذلك كانت تقدر مكانة الفرد الاجتماعية بما يملكه من أشجار النخيل، فمن تمره يأكلون، ومن أخشابه يصنعون أدواتهم وأسقف منازلهم، وكانوا أثناء جنى محصول التمر يقيمون الاحتفالات، تعبيرًا عن فرحتهم بما رزقهم الله من خير ومحصول وفير.

من الملاحظ أن ارتباط الإنسان النوبى بالنيل والنخيل منذ القدم، يعد بمثابة الركيزة التى نشأت وازدهرت عليها أهم الأنماط الثقافية، وهذا يمكن فهمه على ضوء العلاقة القوية بين الإنسان النوبى والنيل والنخيل، والتى كوَّنت الكثير من العناصر الثقافية لدى مجتمعى البحث، وأن الممارسات الطقسية التى تناقلوها عبر الأجيال، هى بقايا ممارسات قديمة مستوحاة من البيئة، بالإضافة إلى العناصر الأخرى المكتسبة من الثقافات التى وفدت إلى المنطقة، سواء أكانت عن طريق الحروب أم من خلال الهجرات المختلفة لليونانيين أو الرومانيين أو الأتراك أو العرب، كل هذه العناصر المكتسبة سواء المستوحاة من البيئة، أم

---

(١) « أنا سودانى » .www.anasudani. net

المكتسبة من الثقافات الوافدة، تبلورت وكوَّنت العناصر الثقافية لدى الإنسان النوبى، وبالتالى تشَّكلت خصائص الأداء الحركى فى مجتمعى البحث.

وقد صنف علماء الأنثروبولوجيا العناصر المكونة لثقافة أى مجتمع متجانس إلى: ثلاث فئات تعتمد على مدى اشتراك أعضاء المجتمع فى العناصر التى تدخل فى تكوين كل فئة من هذه الفئات الثلاث، وهذا التصنيف يبدأ من: المشاركة المطلقة فى كل ما هو عام، ويتدرج إلى: الخصوصيات والبدائل، ثم إلى: عدم المشاركة على الإطلاق.... وأن المشاركة المطلقة فى كل ما هو عام تشمل الأفكار والعادات والاستجابات العاطفية التى يشترك فيها جميع الأعضاء البالغين العقلاء فى المجتمع، واطلق على هذه العناصر مسمى «العناصر العامة»[1].

ومنطقة النوبة منذ القدم متعددة الأعراق واللغات والديانات والنشاطات، وهى خصائص جعلت ثقافتها هجينة مركبة ذات سمات ومميزات وملامح أفريقية وعربية، إسلامية ومسيحية، تحمل دلالات رمزية وصور تعبيرية متنوعة، وقد أحدث دخول الهجرات العربية تحولًا كبيرًا فى الهوية الثقافية لمنطقة النوبة؛ إذ أدى ذلك إلى الانصهار والتلاقى الثقافى والاجتماعى، وترك أثرًا بالغًا فى كافة الجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية، ومن ثم ازدادت التكوينات الثقافية، وسكنت كل قبيلة أو مجموعة فى منطقة على جانبى النيل من الشلال الأول (جنوب مصر) وحتى الشلال الخامس (السودان).

وقد تشكلت طبيعة المجتمع النوبى بحكم البيئة المحيطة بهم وظروفهم المعيشية، التى تكاد أن تكون واحدة، فأفرزت المجموعات النوبية بخصوصياتها المتميزة: الفاديجية، والكنزية، والعربية، ولعل هذا ساعد على وجود بعض الاختلافات والفروق بين رقصات وحلى وملابس كل جماعة وأخرى

---

(١) أحمد على مرسى، مقدمة فى الفولكلور، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١، ص ١٠٧.

من الجماعات الثلاث التى تكون منها المجتمع النوبى، وإن كانت أغلب الحلى والرقصات والملابس للجماعات الثلاث تشترك فى كثير من السمات الواحدة[1].

ويمثل الرقص لدى المجتمع النوبى لونًا من ألوان النشاط الاجتماعى، فعلى سبيل المثال يؤدى الرقص فى احتفالات الأعراس، والاحتفالات الدينية، ومثل هذه الرقصات جاءت نتيجة التفاعل مع عناصر البيئة المتعددة، هذه العناصر استخدمها الإنسان النوبى كنوع من التقليد واستغلال لخبراته التى اكتسبها من كل الظروف المحيطة به، فخرجت فى صورة حركات تعبيرية لها دلالات رمزية ذات معانٍ مفهومة لديهم، وأصبحت هذه الحركات لغة وإرثًا تتداوله الأجيال على مر العصور.

وتتميز رقصات احتفالات الأعراس فى المجتمع النوبى بمشاركة الجميع من ذكور وإناث، أطفال وشباب وشيوخ، حيث تعبر هذه الرقصات عن حالة الجماعة الوجدانية، وتجسد العديد من القيم والمفاهيم التى تساعد على المحافظة للبناء الثقافى، كما تبعث حالة من الرضا والسعادة بين الأفراد، خاصة وأن حالة الفرح التى تعم حياة الجماعة ليست إلا حالة من الوئام والتجانس والتناغم، ويغلب عليها الحميمية والصدق وروح المحبة والإخاء، ويؤديها الجميع بتلقائية، فهى حركات متوارثة اعتادوا عليها منذ القدم.

وتُعد الفنون الحركية وخاصة الرقص ظاهرة ثقافية مركبة تتفاعل فى تركيبها العناصر المختلفة من مكونات البناء الاجتماعى[2].

وتعتبر «الأراجيد» من أهم الأداءات الحركية التى تؤدى فى احتفالات الأعراس فى النوبة، وتتميز بالمرح والحيوية، وتؤدى بمصاحبة الأغانى

(١) على زين العابدين: مرجع سابق، ص ٤٨.

(٢) سمير جابر، مرجع سابق، ص١٦.

والدفوف فى مجتمع بلانة، ويضاف إليهما الطنبور عند مجتمع حلفا، وقد تطور الحال وأضيفت آلات موسيقية حديثة أخرى مثل: الأورج والعود، وتتميز الأراجيد بطابع خاص، حيث يشارك فيها الجميع من أسرتى العروسين، وكل أفراد العائلتين والمقربون والجيران والأصدقاء، وهى مناسبة شاملة للتلاقى، وكانت احتفالات الأعراس فيما مضى تستمر عدة أيام، تقدم فيها الرقصات والأغانى وكل ما يتعلق بالمناسبة من ممارسات وطقوس احتفالية راقصة، بداية من احتفال الشيلة « الرقصة الوسطانية» وانتهاءً باحتفال ليلتى الحناء والزفاف بأداء «الأراجيد» متضمنة بعض الرقصات الجماعية الخفيفة المتنوعة مثل: رقصة « فرى وبلاجة» والتى سنعرض لهما فى السطور القادمة.

أما مجتمع حلفا فقد تشكلت أيضًا طبيعة الأداء لمعظم الرقصات ضمن احتفالات الأعراس، ولم تختلف كثيرًا عن مجتمع بلانة، إلا فى بعض الممارسات؛ حيث نجد أن طقوس الحناء للعروس تبدأ قبل احتفالات « حنة العريس» بيوم، فتذبح الذبائح ويقام حفل عشاء فى بيت العروس تدعى له كل النساء من أقاربها، ثم تبدأ مراسم الحناء.

وفى اليوم التالى بعد الانتهاء من طقوس « حنة العريس»، تبدأ احتفالات الرقص التى يقودها مجموعة من المغنين بالدفوف، ويقف كل المدعوين فى مربع أو دائرة واسعة خارج المنزل، ويستمر الرقص أيضًا طوال الليل كما عند مجتمع بلانة المصرى.

وفى يوم الزفاف يخرج العريس مع جميع المدعوين فى موكب حاشد يقوده رجال الطرق الصوفية إلى بيت العروس، وأثناء سيرهم يقومون بالإنشاد تبركًا، وبعد وصولهم والانتهاء من وليمة العشاء، يبدأ الرقص والذى يستمر حتى صباح اليوم التالى[1].

---

(١) انظر: الفصل الثالث من هذه الدراسة (الزواج).

ولم يقتصر الرقص على احتفالات الأعراس فقط؛ بل يؤدى أيضًا فى المناسبات المختلفة الأخرى كالسبوع والذكر واحتفالات السمر، وكذلك تؤدى الفرق الفنية فى مجتمعى البحث هذه الرقصات على المسارح ضمن الأنشطة الفنية، كنوع من التبادل الثقافى والفنى والمحافظة على التراث.

ثانيًا: أنواع وأشكال الرقص الشعبى فى النوبة السودانية والمصرية

يعد الرقص الشعبى فى مجتمعى بلانة المصرى وحلفا السودانى من أكثر الأشكال الفنية التى تتميز بخصائص كثيرة تجعلهما متميزين بين المجتمعات الأخرى، الأمر الذى جعل الرقصات النوبية عمومًا تشكل فنونًا أدائية - مهارات استعراضية - فرضت نفسها على المناسبات الاجتماعية والدينية والفنية فى هذين المجتمعين.

ويؤدى الرقص الشعبى فى منطقتى البحث من خلال

- عامة المجتمع فى المناسبات المختلفة وخاصة احتفالات الأعراس.
- الفرق الفنية للفنون الشعبية على المسارح أو الساحات العامة.

وينقسم الرقص الشعبى النوبى فى منطقتى البحث إلى أربعة أقسام

القسم الأول: (من حيث الجنس) ويتفرع إلى[1]:

١. رقص رجال لاتشترك فيه النساء، كالرقص الدينى فى الأذكار والمدائح.

٢. رقص نسائى لايشترك فيه الرجال، كرقصة الشيلة " الوسطانية ".

---

(١) استند الباحث على مشاهداته للرقصات فى مجتمعى البحث، كم استند إلى منهج البيوميكانيك عند ماير هولد.

٣. رقص مختلط بين الجنسين يشترك فيه الجميع نساء ورجال وأطفال، كالآراجيد ورقصة الكف.

القسم الثانى: (من حيث عدد المشاركين) ويتكون من:

١. فردى.

٢. ثنائى.

٣. ثلاثى.

٤. رباعى.

٥. غير محدد (جماعى).

القسم الثالث: (من حيث الأداء الحركى)

يشتمل الرقص الشعبى النوبى فى مجتمعى البحث على مجموعة من العناصر الحركية، تتم من خلال الأيدى والجذع والأقدام، وتشكل هذه العناصر الجملة الحركية التى تعبر عن فن الأداء الحركى (المهارة الاستعراضية الحركية) للمؤدين / الراقصين، وهى عبارة عن:

١. أداء حركى بسيط.

٢. أداء حركى مركب.

٣. أداء حركى بطىء.

٤. أداء حركى سريع.

القسم الرابع: (من حيث الاتجاه)

١. اتجاه حركى فى خط جانبى (أفقى).

٢. اتجاه حركى فى خط رأسى (عمودى) بالمواجهة.

٣. اتجاه حركى فى شكل دائرى.

٤. اتجاه حركى فى أشكال منحنية ومنحرفة.

وتتوقف المهارات الاستعراضية للرقصات الشعبية فى منطقتى البحث على:

أ- الإمكانية الجسمانية.

ب- الاستعداد الفطرى للرقص.

ج- الجماعية.

د- الظروف الملائمة.

ويتميز الرقص الشعبى فى المجتمع النوبى عمومًا بكثرة الأنماط الرمزية، التى تبدو فى الألوان والحركة والأزياء والحلى والأغانى والإيقاع، كما يتضح الفعل الرمزى فى الممارسة الحركية التعبيرية الراقصة؛ الذى يمثل نشاطًا وانفعالاً جماعيًا لا شعوريًا، وتتسم مجتمعات النوبة القديمة فى مصر والسودان بأنواع كثيرة من الرقصات والإيقاعات المختلفة التى تعتمد على التصفيق بالأيادى وضرب الأقدام بالأرض، وكذلك على الآلات الإيقاعية كالدُف (الطار) والنقارة والجريدى، وكالطنبور من الآلات الموسيقية[1]

ويشتمل الرقص الشعبى فى النوبة- السودانية والمصرية- على أنواع وأشكال عديدة تتسم بالروح الجماعية، وتعدد الحركات سواء التى تؤدى بالأيادى أو الأقدام أو الجذع، كما تتعدد الملابس والحلى والإكسسوارات فى الرقصات، وفقًا لتنوع الطقوس الاحتفالية التى تمثل الموروث الشعبى لديهم فى شتى مناحى

---

(١) الدُف أو الطار: هو عبارة عن جلد ماعز مشدود على طارة مستديرة من الخشب. - النقارة: وهو جسم مقعر من الخشب أو النحاس ويُعرف أحيانًا « بنقارة النحاس» يُشد على وجهه جلد ماعز ويُحكم شدُّه بخيوط متينة من الكتان أو الحبل المجدول من لوف النخيل، ويُضرب عليه بقطعتين من الجريد.- الجريدى: وهو مثل الطار ولكنه أصغر حجما. - الطنبور: وهى آلة وترية عبارة عن جسم مقعر من الخشب أو الصاج، يُشد على سطحه جلد ماعز، ويثبت عليه خمسة أوتار من الصلب الرقيق على قاعدة مثلث من الخشب رأسه مثبت داخل الجلد المشدود.

الحياة الاجتماعية والدينية والاقتصادية والسياسية، وقد كان الرقص الشعبى يمارس فى مناسبات وأنشطة عديدة، حيث يشير معظم الإخباريين فى النوبة المصرية والسودانية من كبار السن، وكذلك العاملين فى الأنشطة الفنية إلى هذه الإيقاعات والرقصات التى كانت تؤدى فى الاحتفالات المختلفة نذكر منها:

(احتفالات طقوس الزواج، احتفالات الحصاد، أثناء إقامة الولائم، احتفالات الصيد، احتفالات فيضان النيل، احتفالات الميلاد، احتفالات البلوغ، احتفالات الختان) وغيرهم من المناسبات والأنشطة التى أفرزت أشكالًا وأنواعًا من الإيقاعات والرقصات مثل:

١ - رقصة الوسطانية (الشيلة).
٢ - استعراض الأراجيد.
٣ - رقصة فرى.
٤ - رقصة بلاجة.
٥ - رقصة الكف (الهولى هولى).
٦ - رقصة الكف (التربالة / الكرو).
٧ - رقصة الدِرشو (الحوم بى).
٨ - حلقات الذكر.
٩ - رقصة السُكى.
١٠ - رقصة أوللى.
١١ - رقصة كِرى.
١٢ - رقصة جابودى.
١٣ - رقصة الكاريج.
١٤ - احتفال السبوع.

ومن خلال ماتقدم سوف نعرض هذه الرقصات الشعبية فى النوبة القديمة (المصرية والسودانية) من حيث المناسبة، والحلى، والملابس، والأكسسورات، والمؤدين / المشاركين، مع توضيح طريقة الأداء (الاستعراض)، ثم نقدم تحليلًا لاستعراض الأراجيد فى مجتمعى البحث ــ النوبة الجديدة ــ نبرز فيه أهم السمات الثقافية التى تفاعل معها الإنسان النوبى من خلال العناصر الحركية، وأوجه التشابه والاختلاف، والدلالات الرمزية لهذه العناصر أثناء الرقص، والتى أصبحت لغة ـ غير كلامية ـ يفهمها جميع أفراد مجتمعى البحث.

ثالثًا: وصف وتحليل بعض الرقصات النوبية

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض"
(١) الوسطانية " الشيلة "	احتفالات الأعراس قبل ليلة الحناء	مناطق الفاديجا والكنوز النوبة المصرية + حلفا النوبة السودانية	إيقاع الكرم باك والكومبان كاش والشكا Koumback-Shakka آلة الدُف + التصفيق بالأيدى	الملابس اليومية + فساتين أوجلابيب ملونة + الشجة + الطرحة	البلتاوى (والخواتم، البيبه، الباجول والماجول الرصة،والزمام، وقصة الرحمن الأكسسوارات الكاريج "طبق" وبه سكروشربات	(نساء فقط) راقصة وسط دائرة من النساء غير محددة بعدد وتتشكل بعد ذلك ثلاث دوائر بطيئة / سريعة/ بسيطة ومركبة

جدول رقم (١٣) الرقصة الوساطانية

الأداء والمؤدون

تؤدى هذه الرقصة بعد وصول موكب الشيلة (النوبة المصرية) أو سد المال (النوبة السودانية) إلى منزل أهل العروس، وتسمى بالرقصة الوسطانية، ولا يرقصها إلا النساء، وهى طقس / تقليد اعتادت عليه النوبيات فى احتفالات الزواج تعبيرًا عن فرحتهن بما أحضره أهل العريس للعروس وأهلها، حيث

تقف مجموعة من النساء تضربن على الدُفوف « الطارات» ومنهن المرددات للأغانى، وتتم عملية التواصل والتفاعل بين النساء بمشاركتهن فى الرقص، فتصطف فى نصف دائرة، وتتشابك أياديهن وتتحركن إلى الأمام والخلف فى حركة بطيئة، وتقمن باهتزاز منطقة الوسط، وتتقدمن بصدورهن فى انحناء خفيف مع رفع الأيادى إلى أعلى متشابكة، ثم إنزالها إلى أسفل، ثم تدخل إحدى الفتيات « المؤديات» التى تتميز بمهارة استعراضية جيدة، وتقوم بأداء الرقص فى حركة أسرع وسط دائرة من النساء، تغلق نصف الدائرة عليها مكونة بذلك دائرة أخرى، ثم الدائرة إلى نصف دائرة مرة أخرى، فتتكَّون ثلاث مجموعات فى وسط تشكيل نصف الدائرة، مجموعتان على الجانبين، ومجموعة فى المواجهة(*).



النوبة المصرية



النوبة السودانية

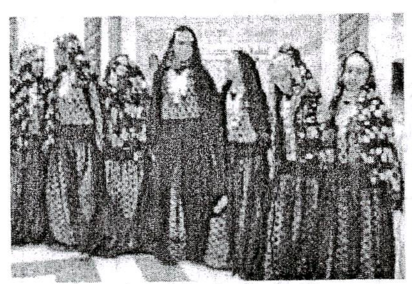
صورة رقم (٢٣) أداء رقصة الوسطانية فى المنازل

وتعد الإشارات الحركية فى هذه الرقصة بمثابة اللغة التى تتم من خلالها عملية التفاعل الرمزى بين فتيات ونساء القرية، حيث يتم تكوين التشكيلات للدوائر الثلاث كدلالة رمزية إلى حركة الساقية، التى تجلب المياه من النيل لرى الأرض، ودلالة أيضًا عن دورة الحياة، ويُرجَّح أن الدوائر

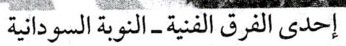
(*) معظم الصور التى سوف ترد فى وصف وتحليل الرقصات من النوبة الجديدة فى مصر والسودان.



إحدى الفرق الفنية ـ النوبة المصرية



إحدى الفرق الفنية ـ النوبة السودانية



صورة رقم (٢٤) أداءات متنوعة من رقصة الوسطانية على المسرح

الثلاثة ربما تدل على العلاقة القرابية حيث تشير الدائرة الأولى والتى تتكون منها الدائرة الثانية دلالة على النسق القرابى سواء من ناحية الأم أو الأب، أما تكوين دائرة ثالثة من الدائرة الثانية، فهى دلالة على تكوين أسرة جديدة من النسب العائلى بحكم العادات والتقاليد، فالفتاة فى النوبة القديمة لا تتزوج إلا من أبناء العم أو الخال، أو من أبناء الأقارب (زواج اندوجامى)، وكذلك تدل مشاركة الجميع بنفس الأداء على السلوك الجمعى التى تشترك فى سماته وعناصره الثقافية كل فتيات ونساء القرية.

الأداء والمؤدون

تعتبر الأراجيد من أحب وأهم الأداءات التى يفضلها النوبيون، لأنها تتميز بسلاسة الجمل الحركية المتأصلة فيهم، والتى توارثتها الأجيال عبر الأزمان؛ لذا فهى تعنى لهم الكثير فى حياتهم الاجتماعية بما تحمله من عناصر ثقافية لها معان ودلالات رمزية يفهمها كل النوبيين، كما أن أداء الأراجيد يتم بمصاحبة الغناء والإيقاع الصوتى وضرب الدفوف، وتتميز التشكيلات فى أداء الأراجيد بالخطوة المنتظمة التى تتسم بالتلقائية، فتظهر فى صور وأشكال جمالية رائعة.

وتبدأ الأراجيد منذ يوم تخضيب «حنة» العريس الليلة التى تسبق يوم الزفاف، وهى بمثابة الفرحة الكبرى للقاء العروسين، حيث يقوم العازفون بالضرب على الدُفوف لشد انتباه المدعوين (أى الراقصين) لبدء حلقة الرقصة.

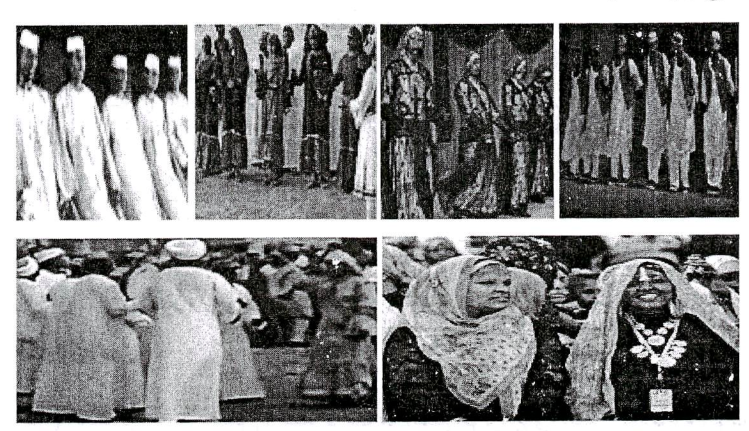
اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسورات	النوع والأداء " الاستعراض"
(٢) الأراجيد	احتفالات الأعراس ليلتى الحناء والزفاف	مناطق الفاديجا فى النوبة المصرية مناطق الفاديجا فى النوبة السودانية	الإيقاع عمومًا خماسى إيقاع الكوم باك والشكا فى مصر Koumback-Shakka آلة الدُف + التصفيق بالأيدى إيقاع شيرى وتى شيشى ونقشبندى السودان Shirre - Tichche آلات الطنبور والدُف والطبلة + التصفيق بالأيدى	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب وعمامة بيضاء، والعرّاجى وطواقى سادة وملونة. النساء: الجرجار فوق فستان عادى أوجلابيب ملونة الكومن والطرحة العريس: جلباب ابيض قفطان عمامة شال أبيض العروس: فستان أو جلباب مشجر + جرجار + شال + طرحة بيضاء	قلادة البية، والجكد،البلتاوى، وماشاء الله، وقصة الرحمن، والباجول والخواتم، والرسان، والموجول، والكمىّ الأكسسوارات عصا وبخور وروائح عطرية	يشارك فيها الجميع من الجنسين / غير محدد بعدد (متنوعة) بطيئة وسريعة بسيطة ومركبة فردى وزوجى وثلاثى ورباعى وجماعى صفوف فى دائرة أو مربع يتغير الإيقاع والحركات مستمرة

جدول رقم (14) الأراجيد النوبية



صورة رقم (٢٥) بداية استعراض الأراجيد

وفى ليلة الزفاف وبعد الانتهاء من حنة العروس، يتقدم المغنون إلى منتصف الحوش أو الساحة، ويبدأ الرجال بالضرب على الدفوف، فتتسارع النساء إلى الاصطفاف أمامهم، وعلى صوت الدفوف وزغاريد النساء يتوافد أهل القرية، ويصطف الرجال خلف المغنين، وتصطف النساء فى مواجهتهم، وتتشكل صفوف من الرجال والنساء بحسب الرقصة التى يعلن عنها المغنى الذى يقود الاحتفال - بتغيير الإيقاع والأغنية - فلكل أغنية أو مجموعة من الأغانى إيقاعها الخاص ورقصاتها الخاصة.



صورة رقم (٢٦) أداءات متنوعة من الأراجيد

وتتشكل الأراجيد على شكل مربع أو دائرة، حيث يقف المدعوون من جميع الأعمار « نساء ورجال، شباب وفتيات، وعازفون» فى تشكيلات منتظمة، بحيث يقف صف الشباب فى مواجهة صف الفتيات، والحركة فى هذا التشكيل سواء للشباب أو الفتيات تتميز بالتمايل يمينًا ويسارًا، ويقومون بأداء الرقص فى خطوة موحدة منتظمة سلسة إلى اليمين، ثم سحب الجسم عليها وجذب القدم اليسرى مع هز الجسم الى الأمام قليلًا، ثم إعادة القدم اليسرى وعليها الجسم مع جذب القدم اليمنى، وتكون الأيادى متشابكة من عند الذراع أو من الساعدين، ويقوم بعض أصدقاء العريس بالرقص بالتناوب داخل المربع أو الدائرة، كنوع من المشاركة، وفى أحيان كثيرة للتعرف على الفتاة التى يختارها عروسًا له فى المستقبل، وكذلك لإظهار مهارات الأداء فى الرقص، والتى تعبر عن أصالة كل من يقومون باستعراض الرقص، هى بمثابة لغة اتصال ذات دلالات رمزية، وسوف نتناول استعراض الأراجيد بالتفصيل الوافى والتحليل فى الفصل السادس، حيث نقدم توضيحًا وتفسيرًا لأهم السمات والعناصر الثقافية المميزة فى مجتمعى البحث.

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسوارات	النوع والأداء " الاستعراض"
(٣) فرى	ليلتى الحناء والزفاف	مناطق الفاديجا النوبة المصرية	إيقاع فندى جاليكو Findi galico آلة الدُف	فستاين أوجلابيب ملونة + الشجة + الطرحة +ملابس الرجال "جلباب وعمامة بيضاء، عرّاجى، طواقى	البلتاوى،والخواتم، البيبه، الباجول والماجول الرصة،والزمام، وقصة الرحن	فردى وزجى إناث وسط دائرة نصفها شباب ونصفها فتيات سريعة

جدول رقم (١٥) رقصة فرى

الأداء والمؤدون

تؤدى هذه الرقصة ضمن احتفالات مراسم الزواج فى ليلتى الحناء والزفاف، ويطلق عليها أيضًا رقصة طائر السمان، لأن العناصر الحركية تشبه كثيرًا حركات

طائر السمان، ويتكَّون الأداء من مجموعة شباب يتحلقون فى نصف دائرة، وتكَّون مجموعة من الفتيات النصف الآخر من الدائرة، وترقص فتاتان فى نصف الدائرة، حيث يعتمد الأداء فى هذه الرقصة على نزول الفتيات بشكل فردى إلى الحلقة فى حوار راقص مع فتاة أخرى فى منتصف الدائرة بحركات واهتزازات وخطوات سريعة جدًا، وكلما انسحبت فتاة أو فتاتان دخلت مكانهما فتاة أو فتاتان غيرهما، لتقمن بإظهار مهارتهن الأدائية فى الحوار الراقص بين المشاركين فى الرقص والمدعوين عمومًا، وتصاحب هذه الرقصة أغنية تحمل نفس الاسم، حيث ترمز للقيمة الاجتماعية التى تكتسبها المرأة.



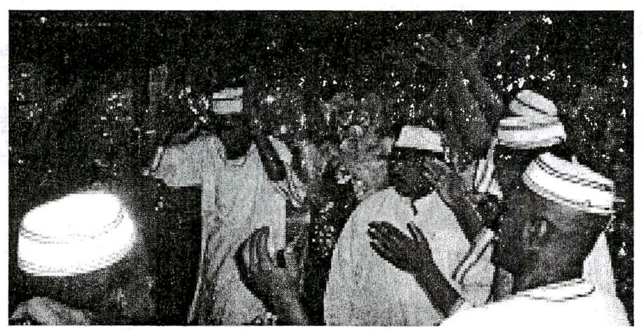
صورة رقم (٢٧) أداءات متنوعة من رقصة فرى وبلاجة

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض"
(٤) بلاجة "الدلوعة"	ليلتى الحناء والزفاف	مناطق الفاديجا النوبة المصرية	إيقاع فندى جالينكو Findi galico آلة الدُف	فساتين أوجلابيب ملونة + الشجة + الطرحة +ملابس الرجال "جلباب وعمامة بيضاء، عرّاجى، صُواقى	البلتاوى،والخواتم، البيبه، الباجول والهاجول الرصة،والزمام، وقصة الرحمن	فردى وزجى إناث وسط دائرة نصفها رجال ونصفها نساء بطيئة

جدول رقم (١٦) رقصة بلاجة

الأداء والمؤدون

تتشابه رقصة «بلاجة» مع رقصة فرى فى خطواتها وتشكيلاتها، ولكنها أبطأ وأهدأ، وهى أيضًا تؤدى ضمن احتفالات مراسم الزواج فى ليلتى الحناء والزفاف، ويطلق عليها « رقصة الدلوعة» لأنها ترمز إلى العروسة، حيث تصاحب هذه الرقصة أغنية تحمل نفس اسمها « بِلاَّجة» يمتدح المغنى فيها العروس، بكلمات الفخر والدلال، ويتشكل الأداء مَن مجموعة شباب يتحلقون فى نصف دائرة، وتشكل مجموعة من الفتيات النصف الآخر من الدائرة، وترقص فتاتان فى نصف الدائرة لإظهار مهارتهن الأدائية فى الحوار الراقص.



صورة رتم (٢٨) رقصة بلاجة

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسورات	النوع والأداء "الاستعراض"
(٥) الكف " الهولى هولى "	احتفالات الأعراس يوم الزفاف	مناطق الكنوز النوبة المصرية	إيقاع الهولى هولى والشُكى آلات الدُف والنقارة والجريدى والطنبور	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجة فوق الفستان أو الجلباب	الرصة، والجكد، والزمام الإكسسورات السيف والسوط البخور والروائح العطرية	ثلاثة من عازفى الطار والنقارة + أربعة كفافة + راقصة + مجموعة من الرجال، وتجلس النساء بجوار دائرة الرقص (متنوعة) بطيئة وسريعة

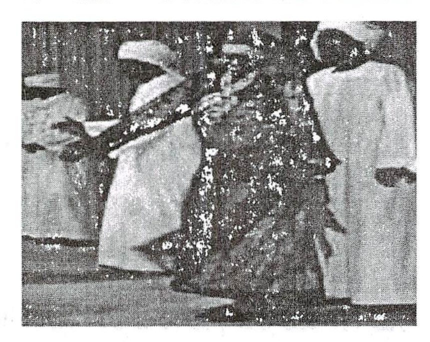
جدول رقم (١٧) رقصة الكف (الهولى هولى)

الأداء والمؤدون

تعتبر رقصة الكف من الرقصات الشعبية النوبية، التى توارثتها الأجيال فى النوبة المصرية على مر العصور، ولرقصة الكف عند الكنوز أكثر من طريقة صورة رقم (٢٨) رقصة بلاجة وتحت أكثر من مسمى، فالكف نوعان: رقصة الهولى هولى، ورقصة «الكرو أو التربالة» لدى العرب وتعتمد فى أدائها على السيف والدرقة بمصاحبة إيقاع النقارة.

ويبدأ أداء رقصة الكف «الهولى هولى» باصطفاف الشباب والرجال على شكل مربع يؤدون خطوات موحدة، وبينهم المنشدون الذين يؤدون الأغانى ويضربون على الدُف «الطار»، فى هذه الرقصة يشتد ضرب الكف، ويقف ثلاثة من ضاربى الدُفوف، اثنان من ضاربى الدُف الكبير يقومان بأداء الأغانى مع الضرب على الدفوف، يتوسطهما حامل «الجريدى» وفى جانب الحلقة يجلس الضارب على النقارة، ويتحلق الرجال حولهم وتجلس النساء عند طرف الحلقة.






صورة رقم (٢٩) أداءات متنوعة من رقصة الكف (الهولى هولى)

ويبدأ استعراض الرقصة بأن يتقدم أربعة من « الكفافة» يقومون بالقفز ويصفقون على إيقاعات النقارة والدفوف، ومن أقارب العريس تقف إحدى الفتيات/ المؤدية للمشاركة فى أداء الرقص، وهى متشحة بطرحة على وجهها، ويتقدم إليها «الكفافة» ويتقهقرون، وتتبعهم المؤدية حتى يصلوا إلى المغنين فتتراجع ويتبعونها حتى مجموعة النساء وهكذا، وغالبًا ما يصحب المؤدية ويقوم معها فى الأداء الراقص أحد أقاربها - شقيقها أو ابن عمها - يحمل سيفًا يلوح به راقصًا رمزًا لحراستها وحمايتها، وتظل هذه الفتاة / المؤدية تقوم بأداء الرقصة داخل حلقة الرقص حتى تقف فتاة أخرى / مؤدية من مجموعة النساء تتأهب لدخول حلقة الرقص مكان الأخرى، وقد امتزجت هذه الرقصة بعناصر ثقافية أخرى نتيجة الهجرات العربية الوافدة والتصاهر، ويتضح هذا من أداء الرقص بالسيف والوثب واشتداد ضرب الأيادى « التصفيق».

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض"
(٦) الكف الكرو/ التربالة	احتفالات الأعراس يوم الزفاف	مناطق العرب والكنوز النوبة المصرية	إيقاع الصفصافى والنجرشاد Nagrishad آلات الدُف والنقارة والجريدى الطنبور	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجة فوق الفستان أو الجلباب	الرصة، والجكد، والزمام الأكسسورات السيف والسوط البخور والروائح العطرية + السيف والدرقة	يشارك فيها الكفافة + مجموعة الرجال فقط + الراقص الفردى،تجلس النساء فى الخلف

جدول رقم (١٨) رقصة الكف (التربالة أوالكرو)

الأداء والمؤدون

تتشكل دائرة من الرجال يقومون بأداء التصفيق، ثم تتشكل هذه الدائرة إلى مستطيل، ويجلس عند أحد أركانه ضارب النقارة وإلى جواره سيف وحربة ودرقة، وينسحب ضاربو الدفوف ولا يصاحب هذه الرقصة أية أغنية، وتجلس النساء خلف حلقة الرجال ولا تشارك النساء فى هذه الرقصة.

يبدأ والد العريس (المؤدى)، أداء الرقص برفع سيفه وهزه فى الهواء، وهو يردد بعض الكلمات، التى تشير إلى حسبه ونسبه، وتزغرد النساء من خلف الحلقة ويصدر الرجال أصواتًا « همهمات» تعبيرًا عن الفرحة والفخر والاعتزاز والشجاعة، ثم يتناول الدرقة، ويبدأ استعراض الرقص واثبًا حتى نهاية المستطيل، ويعود إلى حيث بدأ ويضع الدرقة والسيف مكانهما ليتناولهما مؤد آخر، يقدم أيضًا حوارًا من الفخر والاعتزاز بالحسب والنسب، وهو يهز السيف والدرقة فى الهواء، وتزغرد النساء وتعلو أصوات الرجال استحسانًا، ثم يبدأ أداؤه للرقص حتى نهاية الحلقة، ويعود إلى نقطة البداية ما لم يوقفه مؤدٍ آخر، ويضع السيف والدرقة ليأخذهما مؤدٍ آخر وهكذا، وكلما خرج مؤد بعد

أدائه للرقص، يدخل والد العريس إلى منتصف الحلقة، ويطلق أعيرة نارية من بندقيته فى الهواء تحية للمؤد.





صورة رقم (٣٠) رقصة الكف (الكرو / التربالة)

من خلال عرض أداء رقصتى الكف يتضح التباين بين أداء الكف « الهولى هولى » الذى يُؤدى بإيقاعات النقارة والطار، وأحيانًا بمشاركة الطنبور ومشاركة النساء بالرقص، وبين أداء الكف الذى يستخدم السيف والدرقة، والذى يطلق عليه رقصة « الكرو».

ويرجع ذلك إلى تمازج الكنوز مع القبائل العربية الذين كانوا يمرون فى هذه المناطق طلبًا للرعى، ثم استقروا واختلطوا بالكنوز وتصاهروا معهم، ونتيجة لذلك أصبحت الممارسات الاحتفالية لديهم تحمل الكثير من العناصر الحركية التى ترمز إلى معانى القوة والشجاعة.

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض"
(٧) الدرشّو/ الحَوم بى drishow	احتفالات الأعراس ليلتى الحناء والزفاف	مناطق حلفا النوبة السودانية	إيقاع النجرشاد Nagrishad آلات الدُف والتَّارة والطنبور	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجة فوق الفستان أو الجلباب	الرصة، والجكد، والزمام الإكسسوارات السيف والسوط البخور والروائح العطرية + السيف والدرقة	تشبه رقصة الكف " الهولى هولى " الكنوز المصرية

جدول رقم (١٩) رقصة الحوم بى (دِرشو)

الأداء والمؤدون

وهى تشبه إلى حد كبير رقصة الكف « الهولى هولى» فى النوبة المصرية مع اختلاف بعض التكوينات والأعداد، لكن نفس الحركات وضرب الكف، وقد انتشرت بمناطق شمالى السودان بين قبائل الشايقية المتاخمة للنوبيين، ومنها انتشرت فى معظم ربوع السودان باسم «الحوم بى» وهى فى الأصل رقصة نوبية كانت تسمى رقصة الـ « دِرشّو» drishow "، وكانت تؤدى ضمن احتفالات ليلتى الحناء والزفاف، حيث يقف الرجال فى صفوف غلى شكل مربع، وينزل وسطهم مجموعة من الأقارب / المؤدين يقومون بأداء الرقص وضرب الكف

بالتبادل بينهم، وهم يتحركون بوثبات، وبينهم فتاة / مؤدية تقوم بالأداء وسط ضرب الكف، ثم تخرج من حلقة الرقص، وتدخل فتاة أخرى لديها مهارة أدائية تتوم بالحركات الراقصة وهكذا، ويتضح أيضًا فى هذا الأداء تأثيرات العنصر العربى، الذى يظهر فى الوثبات وعدم اختلاط النساء بالرجال والتشكيلات والخطوات، التى تتميز بالسرعة والقوة، بالإضافة إلى السيف والدرقة، الإكسسوارات والبخور والروائح العطرية التى تميز النوبيين عمومًا فى مصر والسودان.




صورة رقم (٣١) رقصة الدِرشو (الحوم بى)

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسورات	النوع والأداء "الاستعراض"
(٨) حلقات الذكر	المناسبات الدينية	النوبة المصرية عمومًا النوبة السودانية عمومًا	الطريقة الميرغنية والطرق الصوفية فى مصر الدفوف، الطبول الإيقاع الصوتى الطريقة الختمية والبرهانية والأحمدية فى السودان	جلباب أبيض، أو أخضر أو ملونة وسروال، وعمامة بيضاء، والشال والطاقية	البيارق والسبح والعصا والبخور والروائح العطرية	يشارك فيها "الرجال فقط" غير محددة بعدد صفوف ومجموعة من المشاهدين رجال ونساء

جدول رقم (٢٠) حلقات الذكر

الأداء والمؤدون

يرتبط الذكر أو مايسمى بـ (الحضرة) بالطرق الصوفية، ومع هذه الطرق نشأت حلقاته وظلت تنمو وتزدهر معها، وقد ظهرت فى النوبة المصرية والسودانية جماعات صوفية كثيرة يرأس كل جماعة منها شيخ من شيوخ العلم والتصوف والجهاد فى سبيل الله.

وهناك نوعان من طقوس الحركة الإيقاعية لدى المتصوفة

الطقس الأول: (السماع) وهو مرتبط بالصوت / الموسيقى.

الطقس الثانى: (الذكر) وهو مرتبط باستخدام الكلام والحركة.

وتتميز طريقة الذكر لدى الذاكرين (المؤدين) بأنه يتم «بالقلب واللسان» كنوع من التفاعل، فالقلب وعاء للذكر وأداته، والذكر باللسان يكون للمساعدة فقط على استدامة الذكر بالقلب، ومع ذلك يحشدون كل مهارتهم الأدائية فى الموسيقى والإنشاد والحركة الإيقاعية عن طريق حركة الجسم بالميل يمينًا ويسارًا مع حركة الرأس واليد.

وتنقسم المجموعة المشتركة فى حلقة الذكر إلى أربع فئات

١ـ **المادحون:** يفتتحون الحلقات بالأناشيد التى يذكرون فيها اسم الله ويمدحون الرسول (ﷺ) ثم يتغنون بكرامات الأولياء.

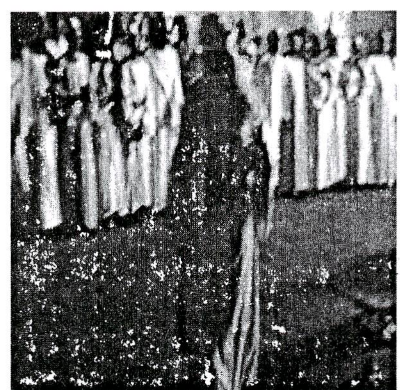
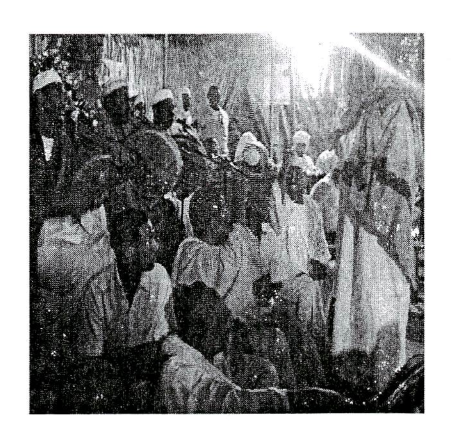
٢ـ **العازفون:** وهم الذين يقومون بالضرب على الطبول والصنج والدف «الرق» وغالبًا مايقوم بالعزف عليها المادحون أنفسهم.

٣ـ **الذاكرون:** وهم الممارسون للأداء الحركى، والذين يؤدون الذكر على أساس أنه فعالية دينية تدخل فى مجال العبادة، فهو استعراض حركى رمزى مرتبط بالمعتقدات، وهنا يتم التفاعل الرمزى؛ حيث تتجلى نشوة الذكر وما يصاحبها من حركات تعبر عن المعاناة للتجربة الصوفية للحب الإلهى الذى

يتغلغل فى الوجدان، وهذه النشوة تقود طبيعيًا إلى الحركات الراقصة، فقد استعانوا على بلوغ حال «الوجد» هذه بالأغانى الروحية أو السماع الذى هو مزيج من سماع القرآن والأذكار والأشعار المصحوبة عادة بالرقص بالتمايل والانحناء والالتفات يمينًا ويسارًا.

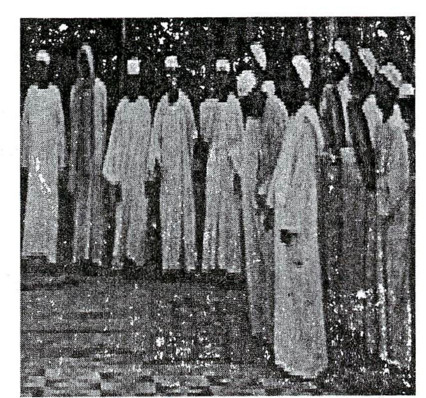
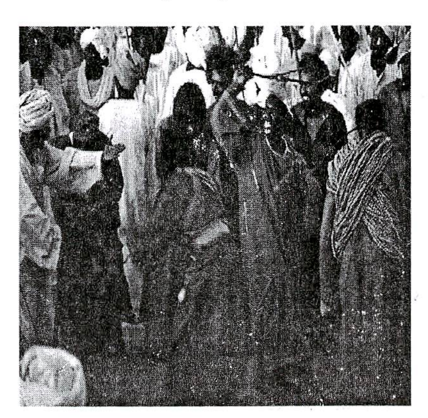
٤ ـ المشاهدون. ويتم الأداء بمجموعة من الذاكرين (المؤدين) يدورون داخل الحلقة فى حركات حرة، ومجموعة أخرى تشكل الحلقة الأولى حول قطر الدائرة، وهم فى الوقت نفسه يشكلون الصف الأول من المشاهدين، ويمسك كل منهم بيد الآخر ويتمايلون فى حركات منتظمة.

وتبدأ حلقة الذكر بنشيد افتتاحى، وهم يتحركون داخل الحلقة على الأنغام المصاحبة للإنشاد، وتتوالى أناشيد المديح وتزداد معها سرعة الإيقاع، فيشارك ضاربو الطبول والصنج، ويدخل الذاكرون وهم يرتدون ملابس بيضاء، ومناسبات كثيرة أخرى يرتدون ملابس «مرقعة» ألوانها زاهية، ويغلب عليها اللون الأحمر والأخضر، وينتظمون فى رقصات تزداد حركاتها سرعة شيئًا فشيئًا، وهم يدورون حول أنفسهم أو يتوقف أحدهم ليتفوه « يهمهم» ببعض الكلمات الغريبة، وهنا يهلل المشاهدون وبقية الذاكرين: « الله أكبر ـ الله أكبر ـ لا إله إلا الله »، وهذا دلالة على التفاعل / الانجذاب، فى هذه الأثناء تبلغ حركة الذكر ذروتها من القوة والسيطرة على الذاكرين، فترتفع صيحات الوجد من كل جانب، وتتصاعد صرخاتهم تعبيرًا عن أحوالهم، ومنهم من يتحدث بكلام غير مفهوم، وعلى ذلك فإن الذاكر قد يصل إلى هذه الحالة من عدة طرق، يساعده فى ذلك الرقص، لأن الرقص حركة موقعة للجسم كله، فى زمن يصاحبه الإيقاع، فالاندفاع خلال الهواء واقتراب الذاكرين وهم يتحركون معًا كل ذلك يحدث حالة من الوجد، التى إذا ماستمرت زادت الإحساس بالنشوة الروحية، وتنتهى حلقة الذكر عند حلول موعد المغرب.

صورة رقم (٣٢) حلقات الذكر

وتعتبر فنون المدائح الشعبية كغيرها من فنون الأدب الشعبى الأخرى فى كل من النوبة المصرية والسودانية، ولدت مع انبثاق فجر الثقافة العربية الإسلامية خاصة فى عصر الفونج ١٢٠٥م ـ ١٨٢٠م، وما يهمنا هنا ليس تاريخ ميلاد المدحة وإنما طريقة تقديمها، تمهيدًا لرصد سماتها العامة وفنون عرضها.

صورة رقم (٣٣) المدائح الشعبية

ويتم الأداء عن طريق المداحون، ويتكَّون عددهم من أربعة، اثنان يقومان بالإنشاد ثنائى هما « المادحان»، واثنان يقومان بدور أداء أول المدحة ويسمونها

الزمال «الشيالين»، وعندما يتجمع الناس فى حلقات المديح، يرددون مطلع المدحة عقب كل بيت من أبيات المدحة، شأنهم فى هذا شأن الزمال تمامًا «وهى شيلة الصلاة»، ولابد أن يصيح أحدهم أمام المستمعين بقوله «شيلوا الصلاة ياأخوانا»، وأثناء المديح يقوم الحاضرون بشكل تلقائى بحركات هز الرأس والتصفيق والميل بالجسم، والمدائح تنشد فى أماكن العبادة والأماكن المقدسة وأحيانًا ينشد المادحون قصائدهم فى الأماكن العامة التى يتجمع فيها الناس كالأسواق، وفى المواسم الدينية، كالمولد النبوى وليلة السابع والعشرين من رجب ومنتصف شعبان وشهر رمضان والحج وأيام الأعياد فهذه كلها مواسم للمداحين والمدائح.

كان المداحون وما زالوا حتى اليوم يطوفون القرى والمدن، ويعرضون على محبى المدائح فنونهم، ويقيمون ليالى المديح، ويحسن الأهالى وفادتهم، ويقدمون لهم الأطعمة، وهناك عادة جمع التبرعات «نظام الصحن» حيث يوضع «صحن» فى وسط الحلقة أمام المداحين لكى يتبرع المشاهدون، والمدحة الشعبية تبدأ بفن المربع الذى ينشده المادحون وهم جالسون «وسمى بفن المربع، لأن المداحين يكررون شطرات القصيدة مرتين ولأن القصائد تتألف من أربعة شطرات»، ويسبق ذلك الاستهلال أو التنبيه أى أن يدق (ينقر) المادح على الطار دقات دون إنشاد[1].

والمدائح الشعبية بوصفها أغنيات تصاحبها آلات الطرب الروحى وهى الطار والعصا والتصفيق بالأيدى وبأطراف الأصابع، يأخذ الأداء الحركى فيها - اعتمادًا على ألحان المدائح وإيقاعات الدفوف - أشكالًا تواكب الألحان الثقيلة والخفيفة، واللحن الخفيف هو اللحن الراقص الذى يتولد منه التعبير بالجسم مثل:

---

(١) محمد فتحى متولى يوسف، مرجع سابق، ص١١٧.

- الهزة الحماسية (العرضة) وهى أن يقفز الرجل فى الهواء قفزات منتظمة وهو ممسك بعصاه، وينهى هذه القفزات بثبات جسمه فى الأرض.
- التلويح بعصاه أمام الجميع وسط كلمات الاستحسان وزغاريد النساء، اللائى لايخفين طربهن فى المدائح، وهن يعبرن عن ذلك بالزغاريد ويرددن عبارة "صلاتى على النبى".

ويمكن تلخيص الفكرة الرئيسية للذكر فى صراع الروح - فى توجهها لخالقها - مع الجسد الفانى ومحدوديته التى تحاول تكبيل انطلاق تلك الروح، وتمثل لحظات الوجد الصوفى وانفصال الذاكر عن ما حوله قمة انتصار الروح على الجسد، وهو الهدف الأعلى للطقس مما يجعل له نتائج تنفسية، فكل المشاركين بمختلف درجات مشاركتهم - بما فيهم المشاهدون - يمارسون محاولات فك أسر أرواحهم وتخليصها من ضغوط الماديات، ويلاحظ أن لهذا الطقس قائد هو شيخ الطريقة أو من يمثله وهو الذى يقود الذكر، ويتحكم فى سير أحداثه[1].

إن الذكر هو أهم طقس فى التصوف، وهدفه من وجهة نظرهم تذكير المسلم بالله وبوجوده، ويُمَكِّن الرقص المشارك / المؤدى من الوصول إلى حالة وجد صوفى بوجوده، وبحبه واتحاده بالله، كما ينشئ الذكر عادة الاستذكار، وهى بمثابة اللغة التى تتخذها الأجساد للراحة، حيث يمنح الذكر تفاعلًا للأجساد بأداء حركات رمزية تحمل معانى ودلالات تعمق حالة الوجد مع الله، ويتسم الأداء الحركى فى حلقات الذكر بطابع خاص، تذوب فيه النفوس وتهيم به الأرواح؛ ذلك لأن حركات التمايل يمينًا ويسارًا مع حركة الأيادى تعبر عن التضرع والابتهال والرجاء إلى الله.

(١) سعد يوسف، أوراق فى قضايا الدراما السودانية، الخرطوم، أروقة للنشر، ٢٠٠٢، ص ص١٩ - ٢٠.

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض"
(٩) السُكى " النجرشاد"	احتفالات الأعراس واحتفالات السمر	مناطق الكنوز النوبة المصرية	إيقاع النجرشاد Nagrishad آلة الدُف مصحوب بتصفيق الأيدى ودق الأقدام بالأرض	فساتين أوجلابيب ملونة + الشجة + الطرحة + ملابس الرجال جلباب وعمامة بيضاء،عرّاجى، طواقى	الرصة، والجكد، والزمام الإكسسوارات الأطباق المزخرفة البخوروالروائح العطرية	يشارك فيها الرجال والنساء «متنوعة» سريعة / بسيطة ومركبة

جدول رقم (٢١) رقصة السُكى (النجرشاد)

الأداء والمؤدون

تتكّون هذه الرقصة من مجموعة من الشباب يقفون فى نصف دائرة على شكل «هلال»، وفى المنتصف تقف الفتيات فى صفوف منتظمة، ويؤدى الأداء بنفس حركات رقصة الكف الهولى هولى، ولكن بتشكيلات مختلفة، وتشترك النساء مع الرجال فى هذه الرقصة، كما يستخدم الدف مصحوبًا بتصفيق الأيادى بطريقة معينة؛ حيث يقوم بها الشباب والفتيات مع ضرب الأقدام بالأرض، وتدل الحركات على القوة والشجاعة وروح المودة بين الجنسين تعبيرًا عن الاستحسان وفقًا لحرارة التصفيق وضرب الأقدام بالأرض.





صورة رقم (٣٤) رقصة السُكى (النجرشاد)

الأداء والمؤدون

تؤدى رقصة أوللى Olli ضمن احتفالات الزفاف فى بعض مناطق حلفا وبطن الحجر والسكوت، وهى تشبه أيضًا رقصة الكف " الهولى هولى " فى النوبة المصرية مع اختلاف بعض التشكيلات والأعداد والإيقاع، ولكن نفس الحركات وضرب الكف، حيث يقف الرجال فى صفوف على شكل مربع، ويدخل فى المنتصف مجموعة من الأقارب (المؤدين) يقومون بأداء الرقص وضرب الكف بالتبادل بينهم، وهم يقومون بوثبات فى الهواء، وتنزل فى المنتصف إحدى الفتيات (مؤدية) من أقارب العريس، تقوم بالأداء بمصاحبة ضرب الكف، ثم تخرج من حلقة الرقص بمرافقة أحد الكفافة من أقاربها، الذى يسير معها حتى الخروج من حلقة الرقص، لتدخل فتاة أخرى لديها مهارة أدائية أيضًا وتقوم بالأداء الراقص وهكذا، ويتضح أيضًا فى هذا الأداء العنصر العربى، الذى يظهر فى الوثبات " القفز فى الهواء " والتشكيلات والخطوات التى تتميز بالسرعة والقوة، بالإضافة إلى استخدام البخور والروائح العطرية التى تميز بها نوبيو السودان عمومًا.

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض"
(١٠) أوللى olli	احتفالات الأعراس	مناطق حلفا بطن الحجر والسكوت والمحس فى النوبة السودانية	إيقاع أوللى Olli + التصفيق آلات الدُف والطنبور	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجة فوق الفستان أو الجلباب	الرصة، والجكد، والزمام، والخواتم + السيف	مثل رقصة الكف " الهولى هولى" الكنوز المصرية مع اختلاف التشكيلات

جدول رقم (٢٢) رقصة أوللى



صورة رقم (٣٥) رقصة أوللى

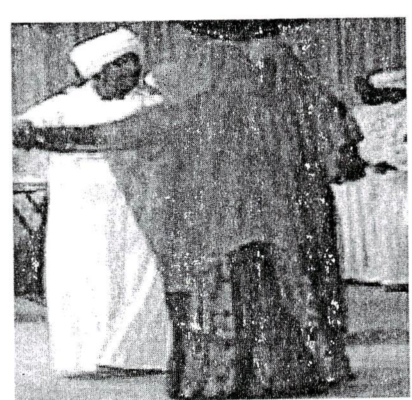
اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسسوارات	النوع والأداء " الاستعراض"
(١١) كِرى Kirre	احتفالات السمر	مناطق حلفا والكنوز فى النوبة السودانية	الإيقاع تصفيق الأيادى الدُف وآلة الطنبور	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجة فوق الفستان أو الجلباب	الحجل الرصة، والجكد، والزمام، والخواتم + السيف	فردى وزوجى نساء + مجموعة رجال تشبه رقصتى فرى وبلاجة سريعة / بسيطة ومركبة مع اختلاف التشكيلات

جدول رقم (٢٣) رقصة كرى

الأداء والمؤدون

كرّى (kirre) وهى نوع من الرقصات تعتمد على مزاوجة إيقاعية بين الصفقة والصوت، وتؤدى بمصاحبة آلة الطنبور، وأصل الكلمة نوبية بمعنى (زئير الأسد)، واُطلق مسمى (الطنبارة) على الكرير لارتباطها بمصاحبة آلة الطنبور، وكان النوبيون يرقصون على موسيقى وإيقاعات الطنبور والدفوف وبأياديهم الحراب، ثم تخلّو بعد ذلك عن الحراب، وأصبح الرقص يُؤدى بالتصفيق وضرب الأرض بالأقدام، وأداء الرقصة يشبه أيضا أداء رقصتى "فرى وبلاجة" فى النوبة المصرية مع اختلاف التشكيلات وسرعة الإيقاع.

فى هذه الرقصة يقف الرجال / المؤدون نصف دائرة على شكل هلال مع التصفيق بالأيدى، ويضربون الأرض بأقدامهم على نغم واحد، وتدور الحلقة عكس عقارب الساعة أو حسب اتجاه دوران الساقية، والمؤديات (الراقصات) فى هذه الرقصة لاتزيد عن اثنتين.





صورة رقم (٣٦) رقصة كِرى

تدخل مؤدية من أحد جوانب حلقة الرقص، والأخرى من الجانب الآخر، وعندما تتلاقا معًا تقومان بأداء حركات كلها حيوية، ثم تخرج واحدة، وتؤدى الأخرى رقصبة فيها نوع من الدلال وسط الحلقة، وغالبًا تضع فى قدميها الحجول (الخلخال)، وهو مصنوع من الفضة، وتوضع فيها الحصى فى جوف الحجول، ليسمع لها رنين أثناء حركة المؤدية (الراقصة) وفى هذا الأداء تناغم الخطوات مع التصفيق بالأيدى، وضربات أقدام الرجال، ثم بعد أن تأخذ الراقصة جزءا من الرقص تقف أمام الشخص الذى تُعجب به فى وسط حلقة التصفيق، وتسرع فى أداء الرقصة فتمايل وتتدلل بخفة ورشاقة أمامه، فيتقدم خطوة من الصف ويصبح أداؤه أكثر قوة وحيوية، وخاصة إذا كانت الراقصة ذات حُسن وجمال وتتميز بشعر طويل (مضَّفر).

اسم الرقصة	المناسبة	المنطقة	الإيقاع والآلات	الملابس	الحلى والإكسوارات	النوع والأداء " الاستعراض"
(١٢) جابودى jabutta	احتفالات الأعراس	مناطق الكنوز دنقلا فقط النوبة السودانية	إيقاع جابودى Jabutta + التصفيق الدُف + الطبور	الملابس اليومية التقليدية الرجال: جلباب أبيض، وسروال، وعمامة بيضاء النساء: الشجة فوق الفستان أو الجلباب	الحجل الرصة، والجكد، والزمام، والخواتم + السيف والكرباج	مثل الكف « الهولى هولى» الكنوز المصرية مع اختلاف التشكيلات

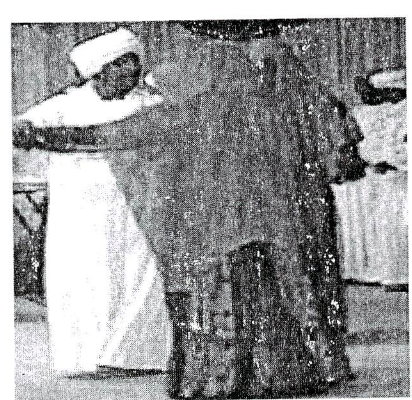
جدول رقم (٢٤) رقصة جابودى

الأداء والمؤدون

رقصة « جابودى jabutta » ويسمى الإيقاع فيها بنفس الاسم، وتستخدم عند الكنوز الدناقلة فقط، وهو نفس إيقاع اوللى olli بمنطقة بطن الحجر والمحس والسكوت، وتؤدى رقصة جابودى ضمن احتفالات الأعراس؛ وهى تشبه أيضًا رقصة الكف " الهولى هولى " فى النوبة المصرية مع اختلاف بعض التشكيلات والأعداد والإيقاع، ولكن بنفس الحركات وضرب الكف.

يتضح فى هذا الأداء أيضًا تأثيرات العنصر العربى، الذى يظهر فى الوثبات " القفز فى الهواء " والتشكيلات والخطوات التى تتميز بالسرعة والقوة، على الرغم من بعد منطقة الكنوز المصرية عن منطقة دنقلة السودانية، إلا أنهما يؤديان نفس الحركات مما يدل على أن العناصر الثقافية واحدة، وأنهما يمثلان منطقة ثقافية واحدة.

فى هذه الرقصة يقف الرجال / المؤدون نصف دائرة على شكل هلال مع التصفيق بالأيدى، ويضربون الأرض بأقدامهم على نغم واحد، وتدور الحلقة عكس عقارب الساعة أو حسب اتجاه دوران الساقية، والمؤديات (الراقصات) فى هذه الرقصة لاتزيد عن اثنتين.





صورة رقم (٣٦) رقصة كِرى

تدخل مؤدية من أحد جوانب حلقة الرقص، والأخرى من الجانب الآخر، وعندما تتلاقا معًا تقومان بأداء حركات كلها حيوية، ثم تخرج واحدة، وتؤدى الأخرى رقصة فيها نوع من الدلال وسط الحلقة، وغالبًا تضع فى قدميها الحجول (الخلخال)، وهو مصنوع من الفضة، وتوضع فيها الحصى فى جوف الحجول، ليسمع لها رنين أثناء حركة المؤدية (الراقصة) وفى هذا الأداء تناغم الخطوات مع التصفيق بالأيدى، وضربات أقدام الرجال، ثم بعد أن تأخذ الراقصة جزءا من الرقص تقف أمام الشخص الذى تُعجب به فى وسط حلقة التصفيق، وتسرع فى أداء الرقصة فتتمايل وتتدلل بخفة ورشاقة أمامه، فيتقدم خطوة من الصف ويصبح أداؤه أكثر قوة وحيوية، وخاصة إذا كانت الراقصة ذات حُسن وجمال وتتميز بشعر طويل (مضَّفر).



صورة رقم (٣٧) رقصة جابودى

النوع والأداء " الاستعراض"	الحلى والإكسسوارات	الملابس	الإيقاع والآلات	المنطقة	المناسبة	اسم الرقصة
تشارك فيها الفتيات الصغيرات فقط متنوعة غير محددة بعدد سريعة بسيطة ومركبة	البلتاوى + الإكسسوارات " الكاريج "	جلابيب أو فساتين مزركشة وملونة	الإيقاع الصوتى « الغناء»	المناطق النوبية المصرية	الحصاد "جنى التمر"	(١٣) الكاريج (*)

جدول رقم (٢٥) رقصة الكاريج

الأداء والمؤدون

تؤدى رقصة الكاريج مجموعة من الفتيات، كن يرقصن فى الأراضى الزراعية أسفل أشجار النخيل، احتفاء بجنى التمر، وكلها حركات تشير إلى الخير الذى

(*) الكاريج: طبق مصنوع من سعف النخيل.

الأداء والمؤدون

يعتمد الأداء الحركى فى هذا الاحتفال على مجموعة من الطقوس للأطفال وتسميتهم؛ حيث تحتفل الأسر النوبية عادة بمرور الأسبوع الأول على ميلاد الطفل، فيُؤخذ الطفل حديث الولادة فى جولة نيلية بالمراكب عند غروب الشمس، وهى من المظاهر الاحتفالية للنوبيين قبل التهجير، فكانوا يحملون الطفل فى زفة مصحوبة بالأغانى وضرب الدُفوف، حتى يصلوا إلى شاطئ النيل، فتقوم إحدى السيدات بغمر الطفل فى مياه النهر، إذا كان فى فصل الصيف أو غسل كفيه وجبهته فقط إذا كان فى فصل الشتاء، وخلال قيامها بهذا الأداء تنشد الأدعية بطول العمر للمولود، وتتغنى بأغانى الميلاد، وتردد المشاركات الغناء، ثم تضع المولود فى ثوب جديد، وبعد ذلك تعود الزفة إلى المنزل مرة أخرى.

ومن الطقوس فى هذا الاحتفال أن تضرب الأم على الصحن النحاسى الموجود بجوارها بالمكحل حتى يصدر رنينًا، ثم تمر من فوق البخور - الذى يتكون من سبعة رءوس من الشوك والقرض وورق البصل والملح - سبع مرات وهى تحمل المولود، وجميع النساء والأطفال الموجودين يقومون بالدوران حول المولود مع ترديد أغانى الميلاد، وقد كانت النساء تعلقن أوراق العشر فى سقف الحجرة إن كان المولود ذكرًا، وإن كانت بنتًا يضعن ماء فى صحن نحاسى بداخله قطعة حديد، هذا الصحن النحاسى كانت تضعن فيه بصلًا وكحلًا ومرودًا وثومًا وقرضًا وبعض الحبوب، وتتركنه بجوار الأم حتى يوم السبوع.

يتميز الأداء الحركى فى هذا الطقس بأنه مفعم بالدلالات الرمزية التى تعبر عن مدى رسوخ المعتقد الدينى، وتمسك المرأة النوبية بالموروث الشعبى، فهذه الطقوس مازالت تمارس حتى الآن، لاعتقادهن أنها تحمى الأم من الإصابة بالأمراض أو أى مكروه، كما تمنع العين والحسد عن المولود وتحفظه وتمده بطول

العمر، ولكن هناك بعض التغيرات التى طرأت على المجتمع النوبى نتيجة انتقاله من بيئته الطبيعية ـ وخاصة ابتعاده عن النيل ـ مما جعل عادة التبرك بمياه النيل لم تعد تمارس ضمن احتفالات السبوع.

ويذكر فاروق عبد الجواد شويقة هذا فيقول: « إن النوبة قد شهدت خلال القرن الماضى تحولًا كبيرًا للإنسان من أحد إمكانات البيئة بالاختيار إلى إحدى الإمكانات الأخرى التى أعطتها نفس البيئة »[1].

وعلى الرغم من التغيرات التى طرأت على المجتمع النوبى فى اختفاء بعض الطقوس الاحتفالية، إلا أن الفكر الذى يسود المجتمع النوبى لايزال متأصلًا فى وجدانه، حتى بعد انتقاله إلى المكان الجديد، فقد استطاع أن يتكيف مع الواقع الجديد بأن يحافظ على موروثاته ومعتقداته خاصة الأداء الحركى، والذى يبدو واضحًا عندما يؤدونه فى احتفالات الأعراس.

وعلى هذا فإن الأداء الحركى ـ الرقص ـ عند المجتمع النوبى يشكل ظاهرة ثقافية، تفاعلت فى تركيبها العناصر المختلفة من مكونات البيئة والعادات والتقاليد، والمعتقدات والأنساق الاحتفالية من إيقاع وموسيقى وأغانٍ وملابس وحُلى، كل ذلك ترك أثره الواضح فى مضامين الرقصات الشعبية عند المجتمع النوبى، وحملت هذه الممارسات الحركية فى تفاصيلها ومجملها مضامين ميزت الإنسان النوبى بسلسلة من العناصر الحركية، التى توارثها عبر الأجيال، وجعلته يمتلك طابعًا خاصًا عن بقية المجتمعات الأخرى.

(١) فاروق عبد الجواد شويقة، النوبة المصرية: دراسة فى تفاعل الإنسان والبيئة، رسالة دكتوراة غير منشورة ، جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، قسم الأنثروبولوجيا، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٤.

الفصل الخامس

وظائف فنون الأداء الحركى

مقدمة

لاشك أن تفاعل الإنسان مع عناصر البيئة المختلفة يُشكل تراثًا حضاريًا يتمثل فى مجموعة من القيم، يُعبر عنها برموز لها دلالات ومعانٍ لدى الأفراد والجماعات، ولا تتأتى هذه الرموز فجأة؛ بل تجيء نتيجة تراكمات طويلة عبر التاريخ، وتتبلور مع تطور الإنسان بيولوجيًا واجتماعيًا، ومن ثم تشكل هذه الرموز حضورًا فى كافة الأنشطة لحياة الجماعة.

ولفنون الأداء الحركى ــ خاصة الرقص الشعبى ــ أهمية ثقافية واجتماعية ودينية وترفيهية فى حياة الجماعات النوبية؛ حيث تعمل على تفعيل الوعى وتعميق قراءته للواقع من خلال تقديمه بصورة جمالية؛ إذ يرتبط الرقص الشعبى ارتباطًا وثيقًا بالموسيقى والغناء والإيقاع، كما يرتبط بعناصر أخرى كثيرة متنوعة تتمثل فى الملابس والحلى وأدوات الزينة، ومن ثم تشترك كل هذه العناصر مع الرقص أثناء إقامة الطقوس الاحتفالية، لإعطاء صورة واضحة تُبرز دلالات مُعبرة عن طبيعة الأداء الحركى، الذى اعتاد عليه أفراد المجتمع النوبى فى أعرافهم وتقاليدهم.

وللرقص الشعبى فى مجتمعى البحث وظائف كثيرة مختلفة، تتمثل فى الطابع الاجتماعى الذى يجعل منه تقليدًا وممارسة تؤمن التضامن والتلاحم والتعبير عن الانتماء إلى المجموعة الثقافية المحلية، سواء أكانت قرية أم أسرة، حيث إن ما

يؤدى خلالها من أداء حركى (رقصات) نابع من طبيعة وأفكار وانشغالات وأفراح المجموعة، ومُعبرًا عن خصوصياتها الاجتماعية والثقافية، وفضلًا عن ذلك فإن الأداء الحركى الراقص فى مجتمعى البحث، أصبح فنًا من فنون الجماعة له مقوماته وأصوله وطقوسه وأعرافه المتوارثة عبر الأجيال.

وعلى الرغم من أن المجتمع النوبى له موروثاته التى تتمثل فى مجموعة القيم والعادات والتقاليد والأعراف، والتى تظهر فى الممارسات الطقسية عامة وكافة الأنشطة المختلفة، إلا أنه أفرز أيضًا على مر تاريخه العريق أنشطة عديدة وفنونًا أدائية شعبية أخرى، امتزجت بعضها بمؤثرات إثنية وعقائدية من معظم الحضارات والهجرات التى وفدت إلى منطقة النوبة، فلقد استوعب المجتمع النوبى هذه الحضارات والثقافات المختلفة، واستطاع أن يحافظ على خصوصيته وموروثاته، وفى الوقت نفسه تكيف مع هذه الثقافات التى تركت بعض آثارها نتيجة الاحتكاك، سواء أكان عن طريق الانتشار أو الانصهار أو التكيف أو التماسك أوالتمثل الثقافى(1)، وتؤدى الأنشطة الشعبية وظائف لا غنى عنها فى حياة أصحابها، فقد تكون هذه الوظيفة هى ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية أو تعليم من يتلقاها، أو تأكيد قيمة اجتماعية أو اعتقادية، أو تكون وظيفتها هى المساعدة على ضبط حركة الجسم، أو الترويح فى إطار الشعبية(2).

(1) الانتشار: انتقال العنصر الثقافى من مجتمع إلى آخر.
الانصهار: هو نوع من التكيف الثقافى الذى يحدث فيه قدر من التقارب بين نسقين ثقافيين مستقلين، ونتيجة لذلك يظهر نسق ثقافى ثالث لايتكون إلا باختفاء النسقين الأصليين.
التكيف: هو تكيف عنصر ثقافى مع عناصر ثقافية أخرى أو مع مركب ثقافى آخر. ١٢٩
التماسك: هو ارتباط بين عناصر ثقافية مختلفة فى مرحلة التغير الثقافى. ١٣٠
التمثل: هو تكيف عنصر ثقافى أو ثقافة بأجمعها مع مركب ثقافى أو ثقافة أجنبية، وذلك بشكل كامل ومن طرف واحد.
ـ للمزيد انظر: إيكة هولتكرانس، مرجع سابق، ص ٤٣، ٥٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١.
(2) ريتشارد دورسون أمرجع سابق أص٨٦.

والتراث الشعبى نتاج لتفاعل الإنسان مع الطبيعة، وتفاعل الإنسان مع أخيه الإنسان، وبالتالى فإن التراث يمثل حياة الإنسان الاجتماعية، والروحية والمعيشية[1].

وللرقص وظيفة لا يمكن التعبير عنها بالكلام، وهى الإضاءة الرمزية للحقائق الإنسانية، والتى تتم من خلال المزاوجة بين الوظيفة التعبيرية والحركة الدالة، والتى تتمثل فى حركات وإشارات وإيماءات مفعمة بالرموز، هذه الحركات تشير إلى معانٍ مكثفة ومركزة تعبر عن آراء أفراد المجتمع وإرادتهم وميولهم، وتتم بها عملية الاتصال[2] .

وتُعد احتفالات الأعراس من أهم الأحداث التى يُمارس فيها الطقوس الاحتفالية فى مجتمعى البحث؛ بل عند النوبيين عمومًا، حيث تعمل على تقوية الروابط وأواصر الصداقة والمحبة والتعاون بين الأجيال، واستمرارية الحفاظ على تراثهم الشعبى الذى يتمثل فى أعرافهم وتقاليدهم، ويتضح ذلك من خلال التعاون بين الجميع، إما بالدعم المادى أو الروحى فى سبيل إتمام أى زواج لبناء أسرة نوبية جديدة، وكذلك مشاركة الجميع فى احتفالات الرقص، والذى يحمل فى طياته الكثيرمن الوظائف المختلفة، لذا سوف نقدم بعض هذه الوظائف من منظور رمزى مع توضيح الوظائف الثقافية فى مجتمعى البحث.

(١) فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبى العجيب، القاهرة. دار الشروق، ١٩٩١،ص ٣٨.
(٢) نك كاى، مرجع سابق، ص ١٣١.

أولًا: خصائص ووظائف فنون الأداء الحركى من منظور رمزى

مما لا شك فيه أن عملية الاتصال تؤدى وظائف كثيرة تتضح فى فهم أفراد المجتمع لمهامهم واحتياجاتهم فى الحياة؛ إذ أن العملية الاتصالية فى التوافق والاتفاق والتعاون بين أفراد المجتمع لاتتم دونها اتصال، ومن ثم فإن ممارسة الرقص فى الاحتفالات والمناسبات المختلفة تحمل رموزًا اتصالية غير كلامية تعكس حالة إما عاطفية كامنة وإما سمة معينة للشخصية، وتحتوى على عناصر كثيرة إلى جانب الحركة مثل: الموسيقى، والإيقاع، والملابس، والحلى، وغيرها من المظاهر الاحتفالية التى يطلق عليها تعبير رمزي على حد تعبيرى رولان دوران وفرنسوا يارد[1].

كما أن الدلالات الرمزية التى يفصح عنها الرقص تتجسد وظيفيًا فى المفاهيم والمعانى التى عاشتها الأجيال، أى أنه يعتمد عامل التجربة فى التخاطب مع الآخر؛ إذ ينقل الرقص ذلك من خلال الحركة التعبيرية، فتعطى صورة جمالية ودلالية للوجود بعد أن تُنقح وتُجسد أدائيًا، فينتقل أثرها النفسى إلى المشاهد؛ لذا

(1) رولان دوران وفرنسوا يارد، مرجع سابق، ص ٤٥٣.

أصبح الرقص وسيلة ناجحة فى التعبير مساحة وحجمًا وخصوصية[1].

والتواصل الاجتماعى يتم عن طريق هذه الحركات الرمزية، فالحياة الاجتماعية ما هى إلا عمليات تواصل وتبادل للمواقف التى تتم من خلال قيم معينة، ولأجل قيم معينة، ويعتبر الاتصال Communication جوهر الوجود الاجتماعى، وذلك لأن الحياة الاجتماعية والمجتمع ما هما إلا عملية تفاعل Interaction، والتفاعل يقوم على الفعل Action ورد الفعل Reaction بين شخصين أو أكثر، وللنظم الاجتماعية وما فيها من علاقات إنما هى قائمة على أساس عمليات التفاعل، والتى لا يمكن أن تتم دون اتصال[2].

ويتشكل الأداء الحركى من عدة عناصر حركية وإشارات وإيماءات، وهى جميعًا رموز تعبر عن أشياء يريد أن يفصح عنها الإنسان، ونظرًا لأهمية الرموز التى تتم من خلال الأداء الحركى فى المجتمع النوبى كوسيلة اتصال، فسوف نوضح أهم الخصائص والوظائف التى تؤديها فى الحياة الاجتماعية والثقافية.

ويلعب الأداء الحركى دورًا مهمًا فى فهم المجتمعات البشرية؛ إذ أن المجتمع والثقافة ينظر إليهما على أنهما أنساق اجتماعية وثقافية ورمزية، فالثقافة على حد تعبير كليفورد جيرتز [*] Clifford Geertz (١٩٢٦ ـ ٢٠٠٦) هى:

---

(١) نك كاى، مرجع سابق، ص ٣٣٢..

(٢) جورج ريتزر، مرجع سابق، ص٦٠.

(*) كليفورد جيرتز: هو واحد من أبرز علماء الأنثروبولوجيا الأميركيين وأكثرهم تأثيرًا خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، ويعدّ مؤسس المدرسة التأويلية فى الأنثروبولوجيا، وقد أولى عناية خاصة بدراسة الرموز فى الثقافة، لإيمانه بأنّ هذه الرموز هى التي تضفى معنى ونظامًا على حياة الإنسان، وكان ذلك إسهامًا مهمًا فى تطوير دراسة الأنساق الرمزيّة والثقافيّة داخل الممارسات الانثروبولوجيّة منهجا وتنظيرًا، وكان لكتابه « تأويل الثقافات» وقع كبير فى عالم الفكر وفى حقل الأنثروبولوجيا والدراسات التراثية على وجه الخصوص، وبالثقافة من وجهة نظر «الأنثروبولوجيا الرمزية» التى اتخذها منهجًا له.

للمزيد انظر: www.mominoun.com/arabic بتاريخ ٢٠١٣ - ٥ - ١٢

« نمط من المعانى المتضمنة فى رموز، والمنقولة تاريخيًا، وهى نسق من التصورات المتوارثة المعبر عنها فى أشكال رمزية، وعن طريقها يتصل الناس بعضهم ببعض ويتواصلون وينمُون معرفتهم واتجاهاتهم نحو الحياة، فالثقافة تتألف من أنماط ثقافية مثل الدين والأيديولوجيا والحس العام والفن ونحو ذلك، هذه الأنماط هى الأخرى أنساق من الرموز تتحد وتتكامل كل منها مع الأخرى»[1].

ويتميز الأداء الحركى بمجموعة من الخصائص الرمزية التى تؤدى دورًا وظيفيًا تحتوى على عناصر ثقافية تتمثل فى الآتى[2]:

- أن الرموز ظاهرة جمعية.
- أن الرموز شكل من أشكال التعبير.
- أن الرموز وسيلة مهمة فى عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعى.
- أن الرموز وسيلة لتحصيل وتخزين المعرفة.
- أن الرموز وسيلة فعالة فى عمليات الضبط الاجتماعى.
- أن الرموز لها طابع جمالى.

وعلى هذا يرى الباحث أن هذه الخصائص الرمزية تشتمل على جوانب كثيرة تعبر عن سمات الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية لأى مجتمع؛ لذا سوف نستدل بهذه الخصائص للكشف عن الوظائف المختلفة لفنون الأداء الحركى متمثلًا فى الرقص الشعبى.

---

(1) Clifford Geertz ,The Interpretation of Cultures :Selected Essays ,New York, Basic Books, 1973, p.٩٠ .

(٢) كليفورد جيرتز، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوى، بيروت- لبنان: المنظمة العربيّة للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ٢٠٠٩، ص ١٤٨.

ثانيًا الوظائف الثقافية للرقص الشعبى فى مجتمعى البحث

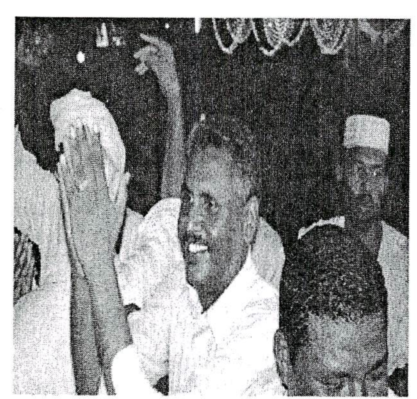
١ ـ حركات رمزية تؤدى وظيفة جمعية

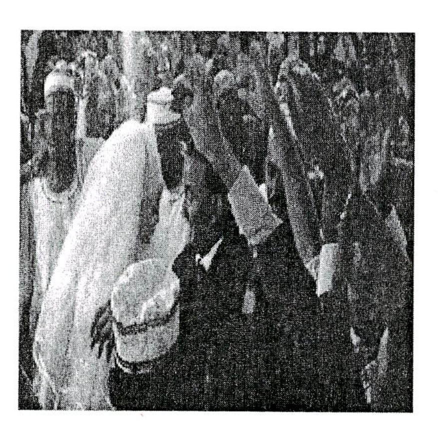
ترجع أهمية الرموز بأنها فى متناول الجميع، ومتضمنة فى سلوك الأفراد وأفعالهم، كما يتضح فيها خاصية الحركات التى تُؤدى فى الرقص النوبى الشعبى (الأراجيد) والذى يشارك فيه جميع المدعوين، ويستخدمونه بلغة حركية يفهم معناها كل أفراد المجتمع، فهى تدل على معانٍ تعبر عن أشياء موجودة فى حياتهم على سبيل المثال:

- حركة التحية (التبشير)، تم الاستناد على معظم روايات الإخباريين فى مجتمعى البحث، وقد أجمعوا بأن عاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم فى النوبة القديمة، كانت تقتضى عند زواج أحد الأبناء، يعطيه (يبشره) والده أو أعمامه وأخواله عددًا من النخيل كتحية للعريس أثناء مراسم عقد القران، لكى يبدأ حياته الزوجية ولديه مايعينه من أملاك، فقد كان للنخيل أهمية كبيرة فى حياتهم الاجتماعية والاقتصادية، فهو لا يعتبر نظامًا اقتصاديًا مستقلًا فقط، إنما كان يمثل جزءًا من النسق الاجتماعى العام ويؤثر فيه، وكذلك تلعب النظم الاجتماعية الأخرى دورًا بارزًا فى تشكيل النظام الاقتصادى وتحديد معالمه؛ ولذا نجد أن الجماعات القرابية كانت تحدد نظم توزيع العمل أو منح ملكية النخيل لأبنائهم مثلما يحدث فى طقوس احتفالات الزواج.

وعلى هذا فقد تم الاستدلال بأن النخيل له قيمة اقتصادية واجتماعية عظيمة، ومن ثم فإن النخلة فى مجتمعى البحث تمثل رمزًا للشموخ والعزة والخيرات (التمر) وهى الهبة التى منحها الله لهم، ومن ثم نرجح أن تكون تحية الأهل بإعطاء العريس عدد من النخيل، هى دلالة على العطاء، من أجل أن يعتمد على نفسه فى حياته الجديدة، وعلى هذا فتحية النخيل لمالكها إعطاؤه تمرًا.

وقد استوحت أيضًا هذه الحركة من تمايل جريد النخلة فى أعلاها، وهى دلالة رمزية يؤديها الجميع كتعبير على جلب الخير والمودة والحب والعطاء، كما أنها تعبر عن مدى تفاعل الجميع مع عناصر البيئة، ومن هنا أصبحت إشارة حركة اليد لأعلى دلالة على التحية، وتؤدى وظيفة سيكولوجية لدى الجميع، فهى تدخل الفرحة فى النفس البشرية، كما أنها تزيد من المودة والتآخى، وتعطى انطباعًا بجلب الخير، فتجعل الجميع فى حالة سعادة، ومن ثم أصبحت هذه الحركة رمزًا جمعيًا لها دلالة تعبيرية وتؤدى وظيفة فى عمليات التواصل والتفاعل الاجتماعى.





صورة رقم (٣٩) حركة التحية (التبشير)

كما أن رقصات احتفالات الأعراس فى المجتمع النوبى تتميز بمشاركة الجميع من ذكور وإناث، أطفال وشباب وشيوخ، وتعبر عن حالة الجماعة الوجدانية بما فيها من سعادة وحب وتعاون ومشاركة الفرحة، كما تجسد العديد من القيم والمفاهيم التى تساعد فى المحافظة على البناء الثقافى.





صورة رقم (٤٠) احتفالات الزفاف (فرحة المشاركة الجماعية)

وتتجسد وظائف الفنون الحركية (الرقص الشعبى) فى مجتمعى البحث فى إطار المحافظة على ثبات الثقافة واستقرارها فى نفس الأفراد، فالرقصات تقوم داخل المجتمع على ضمان اتساق الأفراد وتناغمهم مع هذا الإطار جيلًا بعد جيل من خلال الدور الذى تقوم به فى التعلم والتوجيه، فالوظيفة الثقافية لفنون الأداء الحركى لها خصائص تعمل على بث القيم وترسيخها واستمرارها فى المجتمع.

فاللقيم أهمية قصوى فى حياة الأفراد، فهى تتمثل الأفكار والتفضيلات التى تحكم حياة الأفراد، وبالتالى المجتمعات، كما أنها تخلق نوعًا من التواؤم بين الفرد والآخرين[1].

---

(١) محمد أمين عبد الصمد، وظائف الأغنية الشعبية فى مجتمع درنة الليبية،القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، ٢٠١٠ ص ١٤٠.

وللقيم مجموعة من الخصائص تتصف بأنها إنسانية، غير محدودة، وغير خاضعة للقياس، وهى عملية تقويم اجتماعية ثقافية، حيث يقوم الفرد بها متأثرًا بالمحيط الاجتماعى والثقافى فى المجتمع الذى يعيش فيه، أى بالوسط الذى ينشأ فيه، وأن القيم تُفصح عن المعانى المتضمَنَة فى السلوك أو المعانى التى تقف وراء السلوك، وللقيم أحكام تتبلور فيها أفكار الناس، بما يندرج تحت هذه الأفكار من معتقدات وآمال وأهداف ومُثُل ومعايير»[1].

٢ ـ حركات رمزية تؤدى وظيفة تعبيرية

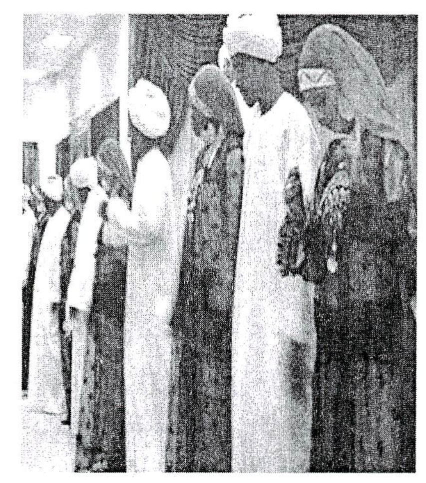
إن خاصية الرموز من حيث هى شكل متميز من أشكال التعبير فى الحركة، تستثير الانفعالات القوية حول التوحد مع المجتمع أو الجماعة، فالرموز تدفع أفراد المجتمع للتفكير والتعبير عن فكرهم، ذلك لأنها دائمًا تحمل معانى كثيرة، وتتميز بالمرونة وسهولة التشكل والحضور فى أكثر من شكل تعبيرى واحد، وتظهر هذه الخاصية بأوضح صورها فى الرموز التى تحملها عناصر الحركات المنتظمة أثناء الرقص مع التمايل يمينًا ويسارًا أو إلى الأمام أوالخلف، فتعطى إحساسًا تعبيريًا عن حركة أمواج النيل، فيشعر الجميع بنوع من التوحد فى تعبيرهم عن هذا الإحساس، ويُجمع الإخباريون فى مجتمعى البحث، وهم أيضًا يمارسون الرقص فى احتفالات الزواج، بأن إحساسًا ينتابهم مثل:

- حركة أمواج النيل أثناء انتظامهم فى أداء الرقص، فقد ارتبطت قيم كثيرة من تقاليدهم وعاداتهم وطقوسهم بالنيل، فقد كانوا يقدسونه منذ قديم الأزل؛ لذا ارتبطت هذه الحركات الرمزية كتعبير عن القيم الراسخة فى وجدانهم وذاكرتهم، كما أن تكرار ممارسة الرقص بهذا الأداء يُؤدى وظيفة التعبير عن استمرارية الشعور بالوفاء والأصالة والحنين.

---

(١) المرجع السابق، ص ١٤٢.

وتذكر أميرة الديب: « إن القيم تسهم بدرجة كبيرة في مستوى ومدى التفاعل بين أفراد المجتمع مما يشعرهم بوجودهم وسط أفراد المجتمع، وأنهم جزء منه، وأنهم موضع تقدير واحترام، وقد يترتب على هذا كله الإحساس بالأمن النفسى »[1].





صورة رقم (٤١) أداء لصفوف منتظمة (إحساس تعبيرى عن أمواج النيل)

ويعد الرقص إيقاعًا حيث تتوازن فيه حركات الجسد مع النغمة الموسيقية، وفيه يتفاعل عنصر ثالث مع الحركة والنغمة، وهو الأحاسيس الجماعية التى ترتبط بالتراث الحضارى وبتفاعل العناصر الثلاثة هذه يتحدد ميل وتمايل الجسم، ليصبح ذلك النسق تعبيرًا جماليًا عن الذات الاجتماعية يقوم بها جسد الإنسان، كما أن استمرارية هذه الحركات الرمزية تؤدى وظيفة التعبير عن ذكرياتهم وطقوسهم الماضية وربطها بالحاضر.

(١) أميرة الديب، أسس بناء القيم الخلقية فى مرحلة الطفولة، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢، ص ١٦.

٣ ـ حركات رمزية تؤدى وظيفة اتصالية فى عملية التفاعل الاجتماعى

إن الحركات الرمزية هى شكل من أشكال التعبير، وهى قوالب حاملة للمعانى والمفاهيم، فتقوم هذه الحركات الرمزية التى يؤديها الأفراد على تحقيق الاتصال بعضهم ببعض، وأهمية الرموز فى عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعى، تتضح فى حقيقة أنها تحل محل الأشياء المرموز إليها، فالأفراد يرقصون ويعبرون عن تفكيرهم بحركات وإشارات، والتى هى رموز وتصورات تسهل عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعى فيما بينهم، وعلى سبيل المثال:

- فى أحد تشكيلات الأراجيد التى تقام أثناء احتفالات الأعراس فى مجتمعى البحث، تتبادل الفتيات أداء الرقص فى الحلقة، حيث تدخل إحداهن وتقوم بأداء حركى حيوى أمام أحد الشباب المؤدين فى الصفوف، كما فى رقصة الكف (الهولى هولى) ورقصة كِرى، ويتضح من خلال أداء هذه الحركات الرمزية، الدور الوظيفى الذى يتم أثناء عملية التواصل بين الشاب والفتاة، كتعبير يدل عن التفاعل الاجتماعى، وكذلك حالة الوجد التى تكنها الفتاة لمن ترقص أمامه فى الصف، فيعرف الجميع ذلك من خلال حيوية الحركة والإشارات الرمزية عبر الإيماءات والنظرات الحميمية المتبادلة بينهما، حيث يقوم الشاب (المؤدى) أيضًا بأداء ضرب اليد والقدم بمهارة أكثر حيوية عن زملائه المؤدين فى الصف.



صورة رقم (٤٢) أداء فردى يعبر عن عملية التواصل

- وكذلك عمل تشكيل دائرة من المؤديين يدل على حركة الساقية، التى ترمز إلى جلب الخير (المياه من النيل لرى الأرض)، ودلالة أيضًا عن استمرار دورة الحياة، وأن الجميع يؤدى السير فى انتظام حركة الدائرة كناية عن ما تعنيه الساقية بالنسبة لهم، وبالتالى هى إشارة واضحة تدل على وظيفة هذه الحركات الرمزية فى عمليتى التواصل والتفاعل الاجتماعى مع بعضهم البعض، وكذلك مع العناصر الأخرى الموجودة فى البيئة، حيث تمثل الساقية لهم عنصرًا مهمًا فى حياتهم.




صورة رقم (٤٣) أداء جماعى لتكوين دائرى على شكل ساقية

كما أن عملية السير فى الدائرة مع عمل تشكيلات حركية بالأيادى، هى عملية اتصالية تدل على المفاهيم المتأصلة فى كلا مجتمعى البحث، فكل قرية فى النوبة القديمة كانت تتكون من الأهل والعائلات التى تتجاور من بعضها، وعلى هذا كانت كل عائلة تشترك فى ساقية، أو تشترك مع عائلة أخرى، فجاء تشكيل حركة الدائرة دلالة رمزية تقوم بوظيفة عملية التواصل التى مازلت مستمرة مؤكدة روح التعاون، وكذلك تقوم هذه الحركات الرمزية بوظيفة الترابط الاجتماعى الذى يؤكد عملية التفاعل فى اشتراكهم فى عناصر وسمات يتعاملون معها وتُعنى لهم أدوارا محددة، ومع ذلك فهذه الحركات يؤديها الجميع بتلقائية، فهى حركات متوارثة اعتادوا عليها منذ القدم.

٤ ـ حركات رمزية تؤدى وظيفة معرفية

إن الإدراك الحسى وأنواع المعرفة المختلفة، تتأسس على الرموز، وهناك اختلاف بسيط بين استخدام العلم للرموز والاستخدامات الأخرى لها فى الحياة، ففى العلم هناك علاقة بسيطة بين الرموز المرموز إليها، حيث يشير الرمز مباشرة إلى الموضوع الطبيعى المادى، بينما فى الدين على سبيل المثال يتصف الرمز بقدرته على الإشارة الرمزية المزدوجة أو المتعددة، أى أنه يشير إلى أكثر من معنى فى وقت واحد[١].



صورة رقم (٤٤) أداء حركى لدائرة تشكل رموزا معرفية

كما أن الرموز حاملة للتصورات والأفكار، فهى تتسم بقدرتها على توضيح المعانى المجردة، بعد أن تجعلها مشخصة، وهذه الخاصية أشار إليها فيكتور تيرنر Turner بأنها عوامل ووسائل مهمة فى عملية الاتصال، وتحصيل للمعرفة فى المجتمعات التقليدية.

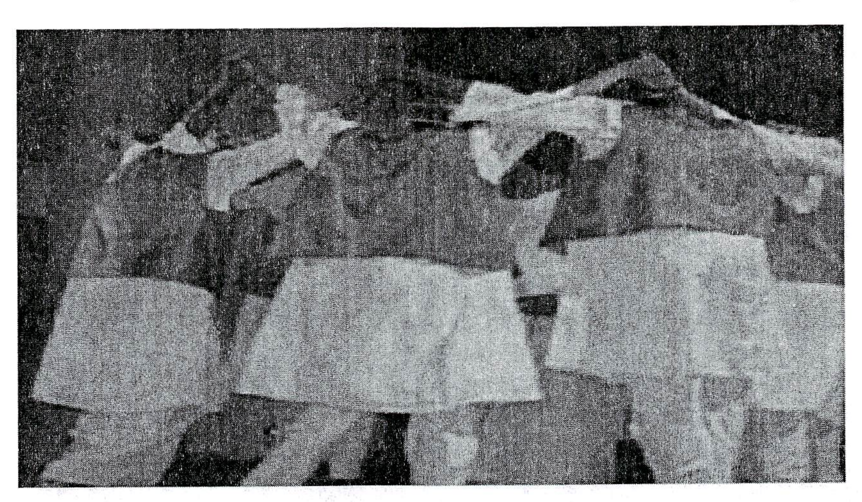
---

(١) سوزان السعيد يوسف، مرجع سابق، ص٤٥.

يقول تيرنر: « إن الرموز تمثل مخزونًا للمعرفة لكل من المفعول والفاعل، أو المبحوث والباحث، أو الأنثروبولوجى نفسه»[1].

كما أن القيم تعكس اتجاهًا معرفيًا وموازنة بين الأشياء على أساس كينونتها، ويجىء من اهتمام الفرد وميله إلى اكتشاف الحقيقة، وهو فى سبيل ذلك يتجه اتجاهًا معرفيًا من العالم المحيط به، فهو يوازن بين الأشياء على أساس ماهيتها، كما أنه يسعى وراء القوانين التى تحكم هذه الأشياء بقصد معرفتها، دون النظر إلى قيمتها العملية، أو إلى الصورة الجمالية لها[2].

وقد اتضح من خلال الحركات الرمزية التى تؤدى وظيفة معرفية، المؤثرات الحضارية التى أسهمت فى تكوين عناصر حركية يكونها المؤدى على هيئة هذه المعارف.



صورة رقم (٤٥) أداء حركى على شكل هلال

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤٦.

(٢) محمد أمين عبد الصمد، مرجع سابق، ص ١٤٠.

• وتتضح هذه الرموز فى الأداء الحركى فى تشكيلات الأيادى أثناء التكوين الحركى، وهى عبارة عن رموز لشكل هرم أو مثلث أو صليب أوتكوين على شكل هلال، كل هذه الحركات الرمزية تمثل مخزونًا نتيجة المؤثرات الفرعونية والمسيحية والإسلامية، كما أن تكرار الحركات واستمرارها منذ القدم جعل هناك معرفة بالحركات الدالة على هذه الرموز، ومن ثم أصبحت هذه الحركات الرمزية تؤدى وظيفة معرفية لما فيها من معانٍ.

٥ ـ حركات رمزية تؤدى وظيفة للضبط الاجتماعى

إن ما يشير إليه الرمز يكون له قيمة فى حد ذاته، وهذه القيمة تجعل من الرمز والمرموز إليه، مثل الطوطم أو العَلم أو الوطن، محل تقدير واحترام، وتجعل أفراد المجتمع يسلكون بصورة لا تُخل من توازن ذلك المجتمع، فالرموز تلعب دورًا مهمًا فى الضبط الاجتماعى بمعناه الواسع بما يتضمنه من جوانب رسمية شرعية وجوانب غير رسمية ترتبط بالعرف والتقاليد والرأى العام[1].



صورة رقم (٤٦) أداء حركى فى حلقة ذكر للرجال فقط

ويشير مفهوم الضبط الاجتماعى من وجهة نظر المنظومة الاجتماعية الى مختلف القوى، التى يمارسها المجتمع للتأثير على أفراده ويستعين بها على حماية مقوماته والحفاظ على قيمه ومواصفاته، ويقاوم بها عوامل الانحراف ومظاهر العصيان والتمرد، فينطوى مفهوم الضبط على تقرير العلاقة بين الفرد والنظام الاجتماعى، وعلى كيفية تقبل الأفراد وفئات المجتمع للطرق والأساليب التي يتم بها الضبط(١).

ولذلك فالضبط أهم وظيفة تُبقى على البناء الاجتماعى، من خلال أشكال القوى ذات التأثير الفعال التى تعمل على تدعيم التماسك الاجتماعى، وضبط سلوك الأفراد من خلال القيم والمعايير، وتحقيق الضبط فى المجتمع يتم من خلال أشكاله الرسمية وغير الرسمية، والتى تتباين آثارها بحسب نوع الأدوات والأساليب التى يستخدمها، وكلما ازداد نفوذ هذه الأساليب على الأفراد ظهرت آثار الضبط الاجتماعى فى الالتزام بالمعايير الاجتماعية، ويرى بعض العلماء أن فاعلية الضبط الاجتماعى والالتزام بالمعايير السائدة تتوقف على طبيعة الجماعة من ناحية، وعلى نمط التنشئة الاجتماعية من ناحية أخرى، والرموز بهذا المعنى تختلف عن استخدام القوة الفيزيقية، كأداة لفرض النظام أوالضبط الاجتماعى، ويعتبر الأسلاف والأجداد ـ من حيث هم رموز لانماط سلوكية معينة ـ وكذلك العناصر الحركية المستمدة من التراث، كلها مراجع رمزية يرجع إليها الأفراد للتأكد من تطابق سلوكهم مع قوانين ومعايير المجتمع، ومن ناحية أخرى تستخدم الرموز كوسيلة للضبط عندما تكون تحت السيطرة المباشرة لهؤلاء الذين يرغبون فى التأثير على سلوك الآخرين وضبطه(٢).

---

(١) محمد صفوح الأخرس، نموذج لاستراتيجية الضبط الاجتماعى فى الدول العربية، الرياض / السعودية، اكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية، ١٩٩٧. ص١٩.

(٢) حافظ الأسود، المدخل الرمزى لدراسات المجتمع، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، الدوحة، العدد الرابع عشر، ١٩٩١، ص ٣٢٦.

ويُجمع الإخباريون على أن هناك فى مجتمعى البحث رقصات لاتشترك فيها النساء، ورقصات لايشترك فيها الرجال، وكذلك هناك رقصات تجمع بين الرجال والنساء تتم بضوابط معينة، هذه الضوابط تنظم سلوك الأفراد، فالرقص الشعبى يؤدى وظائف كثيرة منها الوظيفة النفسية التى تعمق روح المحبة والصداقة والإخاء والتعاون أو الترفيهية أو الدينية، فعلى سبيل المثال:

- حلقات الذكر تؤدى فيها حركات رمزية (تطويحية) تصل إلى العنف، ويتفاعل معها المؤدون، فلا يجوز للنساء المشاركة فى هذه الحلقات، لما تمثله من طقوس وقيم دينية وروحانية، فالمؤدون أثناء أدائهم الحركى الرمزى ـــ حسب درجة اندماجهم ـــ لايشعرون بمن حولهم؛ لذا فهناك ضرابط تمنع نزول النساء للحلقة؛ حيث إن المؤدين فى معظم الأحيان أثناء أدائهم يدخلون فى عالم روحانى ملىء بالوجد ولايدركون من حولهم.

والرقص الشعبى ـ كظاهرة اجتماعية ــ هو جزء من نسق اجتماعى، يقوم بدور وظيفى فى إعداد وتنشئة وتشكيل أفراد المجتمع، وتهيئة الفرد عقليًا وأخلاقيًا ليكون عضوًا فى مجتمعه يحيا حياة سوية فى بيئته الاجتماعية، فهى عملية مستمرة لإعداد الفرد للتكيف الاجتماعى وإمداده بعناصر ثقافية[1].

وتمثل القيم الاجتماعية فى مجتمعى البحث العديد من القيم التى نحرص على بثها، وتأكيدها، ونقلها من جيل إلى جيل وفى هذا الصدد، يذكر أحمد مرسى أن هناك وظائف كثيرة منها:

« الوظيفة التعليمية التى تتمثل فى المحافظة على مكانة الكثير من أنماط السلوك، المعتقدات، والعلاقات التى يتفق عليها المجتمع، وتعمل على أن تظل مقبولة من الأفراد»[2].

---

(١) فاروق محمد العادلى، عاطف أمين وصفى، مبادئ الأنثروبولوجيا، مدخل اجتماعى ثقافى إلى علم الإنسان، القاهرة، بل برنت للطباعة والتصوير، ٢٠٠٥، ص ـ ٣٠٢

(٢) أحمد على مرسى. الأغنية الشعبية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤، ص ٢٠٣

والإنسان النوبى بطبيعته يفضل التعاون المتبادل مع أمثاله من الأفراد أوالجماعات، التى تقوم بتحقيق احتياجاته ومتطلبات بقائه، وتُشبع رغباته الاجتماعية والنفسية، ويختص كل بناء اجتماعى ضمن الجماعة بوظيفة أو أكثر لتحقيق استمرار هذا البناء والحفاظ عليه، وتتداخل تلك الوظائف مع وظائف أخرى لبناء اجتماعى مناسب، وتتكامل تلك الوظائف من أجل تحقيق ثلاثة أهداف:

الهدف الأول: وهو الانتماء وتشكيل الهوية الاجتماعية المميزة لأعضاء الجماعة عن غيرهم.

الهدف الثانى: وهو تحديد أنماط العلاقات الاجتماعية وتراتب التمايز بين الوظائف المختلفة ضمن الجماعة الواحدة.

الهدف الثالث: وهو الضبط الاجتماعى، فقد أشار ابن خلدون «١٣٣٢-١٤٠٦» (*) فى مقدمته إلى: « أن الإنسان بحاجة إلى سلطة ضابطة لسلوكه الاجتماعى، وأن عُمران المدن بحاجة إلى تدخل ذوى الشأن والسلطان من أجل فاعلية النوازع وحماية المنشآت، وأن وسائل الضبط التى تحقق هذه الغاية تتمثل فى:الدين، والقانون، والآداب العامة، والأعراف، والعادات، والتقاليد»[1].

(*) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمى: مؤرخ عربى، تونسى المولد، أندلسى الأصل، تتلمذ فى جامع القرويين ونهل من معارف الآبلى وابن مرزوق، وناظر علماء البلاط المرينى وتقابل بفاس مع لسان الدين بن الخطيب الذى كان له أثر عظيم فى تكوينه، وخدم الدولة المرينية بالمغرب الأقصى طوال حياته، ويعتبر ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع الحديث، وقد ترك تراثا ما زال تأثيره ممتدًا حتى اليوم.

- للمزيد انظر: عبد الباسط عبد المعطى، اتجاهات نظرية فى علم الاجتماع، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٤٤، ١٩٨١، ص٥٣.

(١) محمد شحات الخطيب، وآخرون، أصول التربية الإسلامية، الرياض / السعودية، دار الخريجى للنشر والتوزيع، ١٩٩٥، ص٥٣٠

كما أن للضبط ضرورة اجتماعية، حيث ترتكز المجتمعات فى بنيتها على عدة عناصر منها:

أ ـ القيم الأخلاقية: التى يؤمن بها أفراد المجتمع، وتمثل الأهداف والغايات التى يسعون إلى تحقيقها.

ب ـ ترجمة قيم الجماعة: إلى أنظمة وقوانين وأعراف تلتزم بها الجماعة فى أنشطتها وسلوكها، وتعتبر من يخالفها مذنبًا يستحق العقاب[1].

إن لكل جماعة من الجماعات تنشأ طائفة من الأفعال والممارسات والإجراءات والطرق التى يمارسها الأفراد، لتنظيم أحوالهم والتعبير عن أفكارهم وما يجول فى مشاعرهم، ولتحقيق الغايات التى يسعون إليها، وعندما تستقر هذه الأفعال فى شعور الجماعة، وتترسخ فى عقول الأفراد تصبح قواعد ملزمة، وتكون نظمًا مختلفة تؤدى إلى التنظيم الاجتماعى الذى يرتكز عليه استقرار المجتمع[2].

وقد اعتبر هربرت سبنسر (*) Herbert Spencer (١٨٢٠ ـ ١٩٠٣) المجتمع كائنًا عضويًا يشبه من كل نواحيه وخصائصه ومقوماته ووظائفه الجسم الحى، كما أنه يتطور كما تتطور الكائنات العضوية، فكما أن للجسم العضوى بناء عامًا أو هيكلًا يضم مجموعة من الأعضاء الداخلية مثل: القلب والمعدة، فلكل عضو منها وظيفة معينة تتفاعل مع وظائف الأعضاء الأخرى من أجل إبقاء

---

(١) أسعد سليم شطارة، أنسنة النظم الاجتماعية " تصور لعالم أفضل "، بيروت / لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥، ص١٣٨.

(٢) فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية، بيروت / لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٠، ص ٨٤.

(*) هربرت سبنسر:فيلسوف بريطاني، ساهم في ترسيخ مفهوم الارتقاء، واعطى له أبعادًا اجتماعية، فيما عرف لاحقًا بالداروينية الاجتماعية، ويعد سبنسر واحدًا من مؤسسي علم الاجتماع الحديث، وأحد أكبر المفكرين الإنجليز تأثيرًا في نهاية القرن التاسع عشر، ويعتبر سبنسر الأب الثاني لعلم الاجتماع بعد أوجست كونت الفرنسي، وقد اشتهر بنظريته عن التطور، ومن مؤلفاته: كتاب «الرجل ضد الدولة».

الجسم أو البناء العضوى حيًا، كذلك المجتمع بناء أو هيكل عام يضم مجموعة من النظم مثل: النظام السياسى والأسرى والاقتصادى، ويقوم كل نظام بأداء وظيفة محددة، فى إطار إشباع حاجات أعضاء المجتمع، وتتفاعل هذه النظم مع بعضها بحيث تُبقى المجتمع قائمًا بذاته، وإذا حدث خلل جوهرى فى وظائف أى عضو من أعضاء الجسم، فإنه يمرض وقد يصل إلى الوفاة، كذلك فإن اختلال أى نظام من نظم المجتمع يؤدى إلى ظهور الأمراض الاجتماعية، متمثلة فى الجريمة والتفكك الأسرى وانحراف الأحداث والتسيب... إلخ، وكما أن الجسم الإنسانى يموت، فإن المجتمع يمكن أن يتفكك وينحل[1].

كذلك لم يكن الضبط الاجتماعى نتيجة لتطور المجتمع وتقدمه؛ بل إنه كان موجودًا فى المراحل المبكرة من تاريخ المجتمعات الإنسانية؛ إذ يستحيل تصور مجتمع بلا ضوابط، وأن كل نمط من أنماط المجتمعات هو عبارة عن عالم صغير يتألف من جماعات، ولذا فإن مؤسسات الضبط الاجتماعى تختلف باختلاف الجماعات والمؤسسات، وكذلك يكون الضبط الاجتماعى إما ضبطًا منظمًا، أو ضبطًا عن طريق الممارسات الثقافية والرموز كالعادات والتقاليد، أو ضبطًا تلقائيًا من خلال القيم والأفكار والمثل، أو ضبطًا أكثر تلقائية من خلال الخبرة الجمعية المباشرة[2].

ويُعد المعيار الاجتماعى مقياسًا أو قاعدة أو إطارًا مرجعيًا للخبرة والإدراك الاجتماعى والاتجاهات الاجتماعية والسلوك الاجتماعى، كما أنه يعتبر سلوكًا اجتماعيًا مثاليًا، متكررًا وله قبول اجتماعى دون رفض أو اعتراض أو نقد، فالاتجاهات التى يشترك فيها أفراد الجماعة، والتى تيسر لهم سُبل التفاعل والتواصل هى معايير اجتماعية للجماعة[3].

---

(١) نبيل محمد توفيق السمالوطى، الدين والبناء الاجتماعى، جدة / السعودية، دار الشروق، ج١، ١٩٨١ ص ١٢٨.

(٢) خالد بن عبد الرحمن السالم، الضبط الاجتماعى والتماسك الأسرى، الرياض / السعودية، مطابع الفرزدق التجارية ٢٠٠٠، ص٣٨.

(٣) عبد الله الرشدان، علم اجتماع التربية. عمان، دار الشروق، ١٩٩٩، ص٩٣.

ويتحقق هذا المعيار الاجتماعى باشتراك الجميع فى احتفالات الأعراس من تجهيزات وإعدادات، ومساهمات مالية ومعنوية (التكافل الاجتماعى)، بالإضافة إلى المشاركة فى الرقص الذى يؤدى سواء فى منزل العروس أو منزل العريس فى ليلة الحناء، أو فى يوم الزفاف، هذه الرقصات لها طقوس محددة يعرفها ويحفظها الجميع، هذه الطقوس الاحتفالية تحقق أيضًا المعيار الاجتماعى، من خلال المشاركة الجماعية والمحافظة على أصالة الرقص وقواعد أدائها.

وتشير سلوى سليم إلى هذه المعايير: " بإنها ضوابط تشبه القوى الطبيعية التى يستخدمها الأفراد دون وعى منهم، وتنمو مع التجربة، وتنتقل من جيل إلى جيل دون أن يحدث أى شذوذ أو انحراف فى طبيعة الأداء، ورغم ذلك فهى قابلة للتغير والتطور، بما يتفق مع طبيعة المجتمع[1] ".

والمعايير الاجتماعية تشمل عددًا هائلًا من تفاعل الجماعة فى ماضيها وحاضرها وتتضمن: الأخلاق، والقيم الاجتماعية، والعادات والتقاليد، والأحكام القانونية والعرف، وبوجه عام هى التي تحدد ما هو صواب وما هو خطأ، وما هو جائز وما هو غير جائز، وما يجب أن يكون، وما يجب ألا يكون، حتى يكون الفرد مقبولًا من الجماعة، وملتزمًا بسلوكها، ومسايرًا لقواعدها، ومتجنبًا لرفضها[2].

ونظرًا لأهمية الدين كوسيلة للضبط الاجتماعى، فقد وضعه دوركايم « قمة» على النظم الاجتماعية، فالدين بتعاليمه وأوامره ونواهيه، يعتبر من أقوى عوامل تحقيق التوافق فى السلوك الاجتماعى، كما أن فكرة الثواب والعقاب التى تؤلف ركنًا مهمًا فى الدين، تلعب دورًا مهمًا فى عملية الضبط الاجتماعى وفى إقرار النظام فى المجتمع[3].

---

(١) سلوى على سليم، الإسلام والضبط الاجتماعى، القاهرة، مكتبة وهبة، ١٩٨٥، ص ٦٨.
(٢) محمد شفيق، الإنسان والمجتمع، الإسكندرية، المكتب الجامعى الحديث، ١٩٩٧، ص٧٨.
(٣) سلوى على سليم، مرجع سابق، ص ٧٠.

ومجتمعى البحث شأنهما شأن كل النوبيين، فهم متدينون، ويتضح ذلك فى أن الجرائم بأنواعها لا توجد بصورة كبيرة، كما أن النوبيين لايميلون للكذب أوالرياء، أو ارتكاب المعاصى التى تغضب الله، إلا بنسبة قليلة على حد قول الإخباريين، ولذا فهم يحافظون على صلواتهم، ويقيمون الأذكار، ويحتفلون بكافة الأعياد الدينية مثل: المولد النبوى الشريف، وليلة عاشوراء، وعيدى الفطر والأضحى، واحتفالات شهر رمضان.. إلخ.

وقد لوحظ أن كل هذا انعكس على فنونهم الحركية (رقصاتهم)، التى تتسم بالمحافظة فى الأداء وعدم «الخلاعة» والتلميح غير المقبول طبقًا لأعراف المجتمع النوبى، كما انعكس ذلك أيضًا على الملابس التى يؤدون بها الرقصات كلها تليق بما يتفق معهم من وازع دينى، جعل أيضًا فى رقصاتهم ضابطًا اجتماعيًا ينظم العلاقات والأدوار.

ومن هنا تبدو أهمية الدين فى الحياة الاجتماعية، لأنه يسد حاجة من حاجاته الضرورية، بفضل وضع القواعد والقوانين التى تنظم علاقات الأفراد وتعمل على التماسك الاجتماعى، واستقرار النظام والاطمئنان النفسى والسمو بالمشاعر الذاتية كلما زاد تعلق الأفراد بالقوى والرموز الغيبية[1].

٦ ـ حركات رمزية تؤدى وظيفة جمالية

يُشكل الأداء الرمزى فى التكوينات والتشكيلات الحركية، جانبًا جماليًا يضفى على المناسبة ـ احتفال العُرس ـ جوًا من البهجة والسرور، ويشارك فى تكوين وترسيخ الحس الاحتفالى الذى يمثل مناخًا مناسبًا لانتقال المادة الفنية للعناصر الحركية من جيل إلى جيل، وهو شكل يؤكد على جماعية الأداء، حيث «تهتم الأبعاد الجمالية بالتعبير عن العواطف المطلقة للإنسان، أو بمشاعر

(١) المرجع السابق، ص ٧٢.

ثقافية خاصة، ويكون اهتمامها الأعمق مرتبطًا بتصور الذات الفردية، ومن ثم الهُوية»[1].



صورة رقم (٤٧) أداء زوجى فيه بعد جمالى داخل تكوين دائرى

• تتمثل القيم الجمالية فى هذا التكوين من خلال التوافق الحركى، وإضفاء الأداء صبغة جمالية بمشاركة العناصر الأخرى من الملابس الفنية التى تفيض بالزخارف النوبية المفعمة بالرموز والألوان المبهجة، وكذلك الحُلى وأدوات الزينة، كل هذا صبغ الرقصة بمعانٍ تدل على الطابع النوبى، وأضفى عليها الطابع الجمالى، وكذلك أصبح مصممو الرقصات يقومون بإخراج وتصميم تكوينات وتشكيلات فنية من أجل إظهار جماليات الرقص النوبى.

كما تعكس القيم الاقتصادية اهتمام الفرد وميله إلى ما هو نافع، وهو فى سبيل هذا الهدف يتخذ من العالم المحيط به وسيلة للحصول على الثروة، وزيادتها عن طريق الإنتاج والتسويق، واستهلاك البضائع واستثمار الأموال[2].

---

(١) جون جوزيف، اللغة والهوية، ترجمة: عبد النور الخرافى، الكويت، عالم المعرفة، ٢٠٠٨، ص ٣٥.
(٢) محمد أمين عبد الصمد، مرجع سابق، ص ١٤٤

الجدير بالذكر أن الكثير من الفرق الفنية قد اتخذوا من الفنون الحركية النوبية متمثلة فى الرقص مهنة لهم، ليتربحوا منها ـــ على الرغم أن جميع أفراد المجتمع يجيد الرقص ـــ فيؤدى الرقص الشعبى الآن فى مجالات كثيرة مثل: السياحة، حيث تعرض هذه الفرق الرقصات الشعبية النوبية فى الأماكن الأثرية فى الأقصر وأسوان والإسكندرية والقاهرة، ومعظم المحافظات المصرية، وكذلك فى الخرطوم وأم درمان ومعظم المدن السودانية، كما أصبحت الفرق تتنافس دوليًا بعرض رقصها الفولكلورى فى مسابقات الرقص فى معظم الدول، وأصبح هناك تبادل ثقافى وفنى بين الدول، كل هذا الجذب الثقافى / الفنى يجعل هناك المزيد من المكاسب المالية على مستوى الاقتصاد القومى، وكذلك الأفراد، كما أصبحت معظم احتفالات الأعراس فى مجتمعى البحث الآن تقام فى صالات النوادى وعلى المسارح وفى الساحات العامة، مما ساعد على انتشار الفرق الفنية، التى أصبحت تنظم احتفالات الزفاف، وتشارك فى الرقصات، ومن ثم عملت هذه الفرق من أجل التربح المادى، وكذلك من أجل الحفاظ على تراث الرقص الشعبى النوبى.

ومما سبق يتبين أن فنون الأداء الحركى المتمثلة فى الرقص الشعبى تشتمل على الكثير من الظواهر الثقافية، التى تعبر عن ثقافة مجتمعى البحث، وكذلك التغيرات التى طرأت عليها، وأن الأداء الحركى يتميز بمجموعة من الخصائص الرمزية التى تؤدى دورًا وظيفيًا تحتوى على عناصر ثقافية تتمثل فى: كون الرموز ظاهرة جمعية، وأنها شكل من أشكال التعبير، ووسيلة مهمة فى عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعى، ووسيلة لتحصيل وتخزين المعرفة، ووسيلة فعالة فى عمليات الضبط الاجتماعى، وأن لها طابع جمالى، كما لوحظ أن الوظيفة الثقافية التى تُؤدى من خلال الرقص الشعبى تعمل على الحفاظ واستمرار وترسيخ التراث الشعبى للفنون الحركية بما يحويه من قيم متنوعة المصادر ما بين دينية واجتماعية واقتصادية.

الفصل السادس

مقارنة بين فنون الأداء الحركى
فى مجتمعى البحث

مقدمة

لم تقتصر ممارسات الطقوس الاحتفالية للرقص الشعبى فى مجتمع النوبة القديم فقط؛ بل ظلت تُمارس فى مجتمع النوبة الجديد أيضًا، ولا تزال حتى الآن راسخة فى عقل ووجدان الإنسان النوبى - وإن اندثرت بعضها - فقد استطاع أن يحتفظ بمعظم العناصر الحركية للرقصات، وكَّون منها نسيجًا ممتزجًا احتوى على كل هذه العناصر، ونتيجة لذلك نجد أن معظم الرقصات الشعبية النوبية قد انحسرت، وأصبحت تؤدى معظمها فى احتفالات الأعراس وبعض المناسبات القومية.

وقد تم دمج معظم الرقصات الشعبية النوبية فى رقصتين هما: رقصة (الكف) التى تُؤدى فى مناطق الكنوز والعرب، واستعراض (الأراجيد) الذى يُؤدى فى مناطق الفاديجا وعند النوبيين عمومًا؛ وحيث إن مجتمع البحث أهم مايمارسانه فى الاحتفالات هو الأراجيد، فسوف نتناول الأداء الحركى للأراجيد بالتحليل والمقارنة من أجل رصد المتغيرات التى طرأت على مجتمعى البحث وانعكاسها على الفنون الحركية للمجتمع، ومن أجل التعرف على العناصر الثقافية والكشف عن طبيعة المجتمعين، وأيضًا بهدف الوصول إلى أوجه التشابه والاختلاف بين فنون الأداء الحركى فى مجتمعى البحث.

وسوف نستخدم بعض الرموز والرسوم التوضيحية ونظائرها من صور للبيئة الطبيعية، لكى نبرز أهم السمات الثقافية، والملامح الفنية من خلال الأداء الحركى للأراجيد.

ويرمز إلى المؤدين بهذا الشكل

ويرمز إلى المؤديات بهذا الشكل

ويرمز إلى العازفين بهذا الشكل

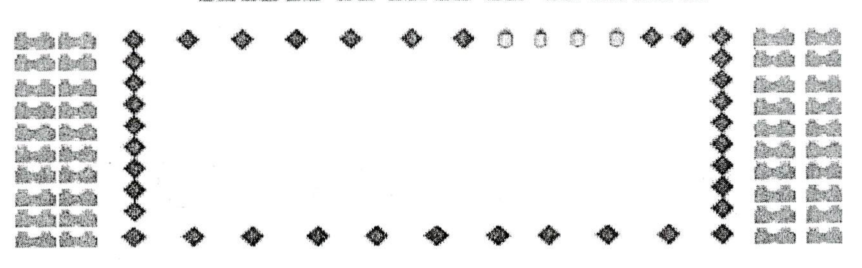
ويرمز إلى جمهور المشاركين فى الأداء

أولًا مجتمع بلانة (النوبة المصرية)

يشتمل أداء الأراجيد فى مجتمع بلّانة على معظم العناصر الحركية التى كانت تحتويها فى الطقوس الاحتفالية من قبل، ويؤدى استعراض الأراجيد على إيقاع الكوم باك، وإيقاع شكا بالإضافة إلى التصفيق والدُفوف، ومشاركة الآلة الموسيقية « الأورج» الذى أصبح أساسى فى احتفالات الأعراس فى الآونة الأخيرة، وتؤدى الأراجيد أمام المنازل أو فى الساحات العامة أو على المسارح التى ينشئها أفراد المجتمع خصيصًا لمناسبات الأعراس، وكذلك تؤدى الأراجيد من خلال الفرق الفنية التى تؤدى حفلات فنية على مسارح وصالات الجمعيات الثقافية ومراكزالشباب والنادى الرياضى.

الأداء والمؤدون

يبدأ أداء الرقص (الأراجيد) بتشكيل مربع أو دائرة، ويتكون المربع من المدعوين رجال وشباب / المؤدين (راقصون ومغنون وعازفون) حيث يقف المغنون فى إحدى صفوف المربع، ويكمل الراقصون باقى المربع، ويبدأ الأداء بخطوات منتظمة بالتقدم خطوة إلى الأمام ثم خطوة إلى الخلف مع انحناء الأكتاف إلى الأمام، ثم تتشابك الأيادى عن طريق الكفين وتهتز إلى الأمام والخلف عكس حركة الجسم، ثم تتجه الأقدام خطوة لليمين ثم تجذب إليها القدم اليسرى، ويتم تكرار هذه الخطوات بالتوالى.



شكل رقم (٢) التشكيل العام للأراجيد: انتظام الصفوف كأمواج النيل

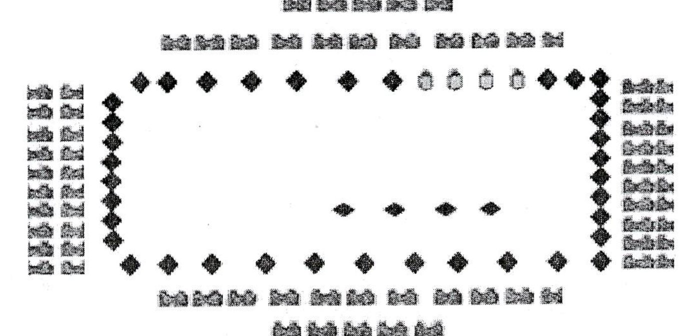
هذه الخطوات المنتظمة فى التقدم إلى الأمام ثم إلى الخلف مع الانحناء تشبه كثيرًا حركة انتظام أمواج النيل، وهى دلالة على مدى ارتباط الإنسان النوبى بالنيل منذ نشأته، فقد استوحى من النيل هذه الحركة فى انتظام وتتابع الأمواج، كما أن الأداء الحركى للمؤدين فى انتظام الخطوات وتشابك الأيادى، إنما هو تعبير عن اللغة الحوارية (غير الكلامية) والتى تحمل دلالات رمزية تشير إلى روح التعاون والحميمية التى تعبر عن مفهوم الجماعية.



صورة رقم (٤٨) أمواج النيل

وعلى هذا فإن التعبير الحركى هنا دلالة على انفعالات وأفكار وأحاسيس الجماعة، فخرجت فى صورة حركة معبرة، تكشف عن مدى تفاعلهم وتأثرهم بالبيئة المحيطة بهم، وما نقصده بالبيئة ليس فقط البيئة الجغرافية المناخية - وإن كان لها دور بارز فى أنماط الحركة - بل المكونات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والثقافية، وبالتالى قيام المؤدين بهذا السلوك هو تعبيرعن كل هذه المكونات، ومن ثم فاكتساب هذه العناصر الحركية وتكرارها على مر الزمن واستخدامها فى طورالفن، جعل أفراد الجماعة يتقنونها وبالتالى أصبحت أداءً مميزًا يعبرعن طبيعتهم ويكشف عن هويتهم وخصوصياتهم.

وفى تشكيل آخر تتحرك مجموعة من المؤدين / الراقصين إلى أحد أضلاع المربع وتتجه خطوة بالقدم اليمنى للأمام، ثم تتجه خطوة بالقدم اليسرى، وتكون الرأس حسب الاتجاه يمينًا أو يسارًا لرؤية المؤدين من الزملاء، ويتم تكرار الحركة مع تشابك الأيادى عن طريق الساعدين، والكفين فى حالة ارتخاء، والجسم يقوم بحركة منتظمة إلى الأمام والخلف، وكذلك تستخدم حركة الذراعين بمهارة فائقة، حيث تتمايل الأذرع كموج النيل برقة ومرونة مع حركة الجسم الذى يكون منحنيًا قليلًا إلى الأمام.

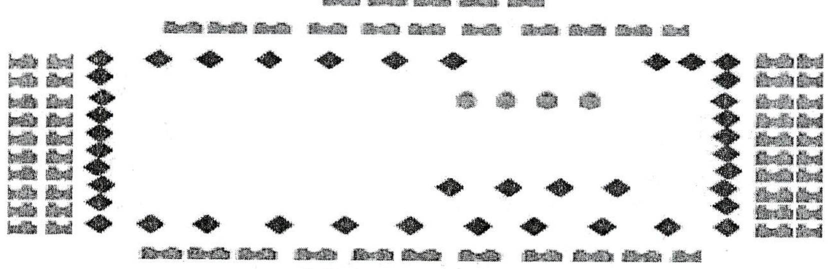


شكل رقم (٣) صف من المؤدين يقوم بأداء منتظم لحركات الأقدام والأذرع داخل التشكيل العام



صورة رقم (٤٩) أداء حركى يوضح انتظام الحركة فى صف المؤدين

وفى التكوين التالى تتقدم مجموعة المغنين والعازفين من الصف المواجه للمؤدين (الضلع المقابل من التشكيل العام) ويقومون بأداء مجموعة حركات مع العزف، ثم يتراجعون إلى أماكنهم فى التشكيل العام، ثم تقوم مجموعة أخرى من المؤدين بالأداء، فيتحركون خطوة للأمام بالقدم اليمنى وأثناء الخطوة تنثنى الركبة خفيفًا، وتجذب إليها القدم اليسرى، وتكون الأيادى متشابكة عن طريق الساعدين، والجسم يقوم بحركة أرجحة للأمام ثم يعود للاستقامة، ومرة أخرى يتأرجح إلى الخلف ثم يعود للاستقامة مرة أخرى.

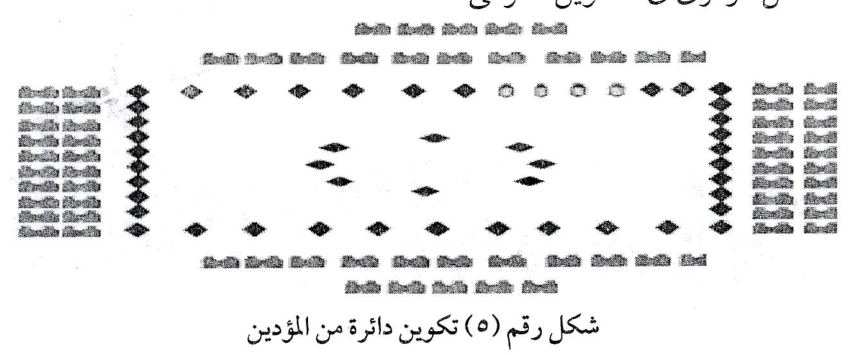


شكل رقم (٤) مجموعة العازفين تقوم بنفس أداء صف المؤدين المواجه لهم داخل التشكيل العام



صورة رقم (٥٠) مجموعة ضاربى الدُفوف والمغنين

ومن التشكيلات المحببة لدى أفراد مجتمع بلانة فى الأراجيد، هو تشكيل دائرة داخل التشكيل العام، حيث يتضح فى الشكل التالى الأداء الفنى لدى المجموعة فى التناسق الحركى وانتظامه، وكذلك الشكل الجمالى فى التكوين وأسلوب أداء الحركات داخل الدائرة، هذا التشكيل هو دلالة رمزية واضحة على تفاعل المؤدى / الإنسان النوبى مع حركة الساقية، حيث تمثل الساقية لهم قيمة كبيرة، فمن خلالها يروون أراضيهم بمياه النيل ـ الذين يرتبطون به ارتباطًا وثيقًا ـ فتخرج لهم الخيرات، ونتيجة لتفاعلهم مع الساقية استوحوا منها هذا الشكل الرمزى فى التكوين الحركى.

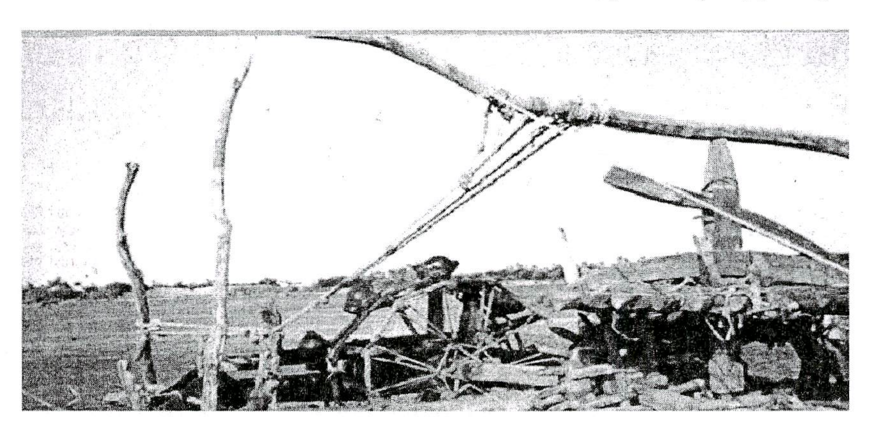


شكل رقم (٥) تكوين دائرة من المؤدين



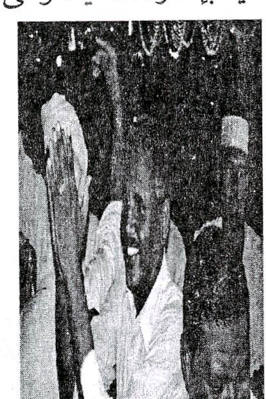
صورة رقم (٥١) الأداء الحركى على شكل ساقية داخل التشكيل العام

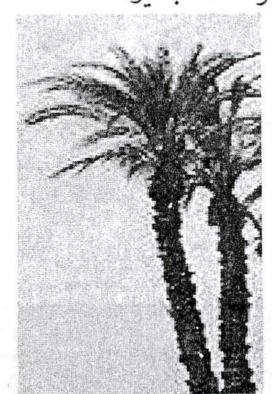
كما يتضح أداء الأيادى المفعم بالدلالات الرمزية، والتى توحى بأنها أهرامات أو مثلثات أو نجوم أو صلبان، وكذلك تتضح هذه الأشكال فى الزخارف التى تزين الملابس والطواقى، والتى ترمز أيضًا إلى حركة أمواج النيل أو المثلثات أو الأهرامات، كل هذه الدلالات جاءت منسجمة ومتناغمة مع فعل الأداء الحركى الذى أفصح عن طبيعة هذا المجتمع، وكشف عن الكثير من المكتسبات التى تفاعل معها الإنسان النوبى، وتأثر بها عبر تاريخه نتيجة للثقافات المختلفة الوافدة إليه عبر العصور.



صورة رقم (٥٢) الساقية النوبى

وأثناء أدائهم الحركات فى الدائرة داخل التشكيل العام يقومون بتحية المشاركين فى الاحتفال، حيث يرفع الذراع إلى أعلى مع التلويح بالأصابع وكف اليد بإشارة التحية، وهى حركة (التبشير).



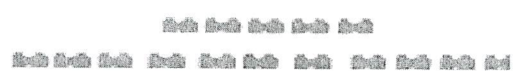


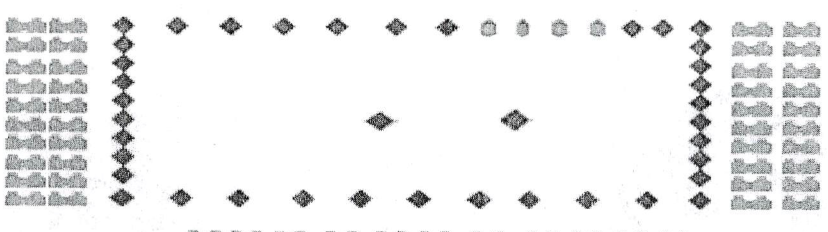


صورة رقم (٥٣) توضح حركة التحية (التبشير) بارتفاع اليد إلى أعلى، وحركة الجريد فى أعلى النخل

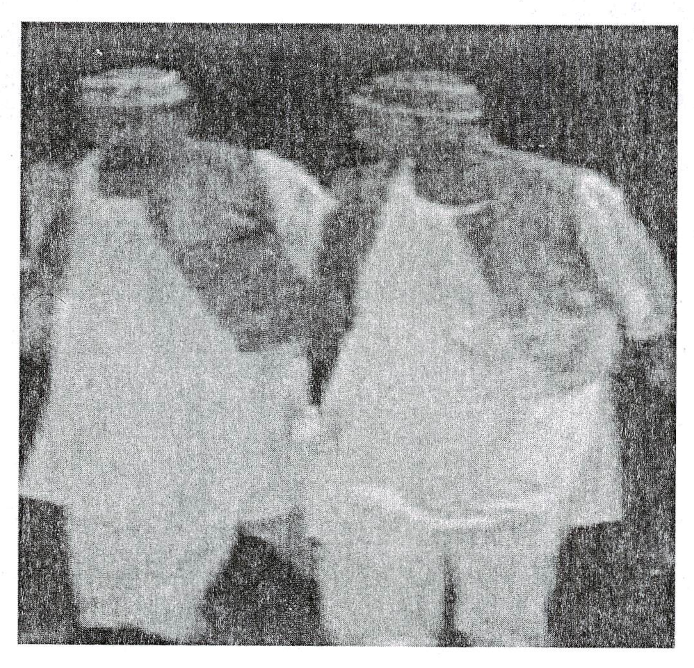
إن حركة رفع اليد إلى أعلى بالتحية (التبشير) هى مستوحاه من جريد النخيل أثناء تحركه طوع نسمات الهواء، فهم يعشقون النخيل حيث كان يمثل لهم أنساقًا مختلفة فى حياتهم الاجتماعية والاقتصادية، كالمنزلة والمكانة - حسب امتلاك الفرد لكمية النخيل - وكذلك يعد النخيل مصدر رزق، فالتمر تجارة رابحة، وكانوا يصنعون منه أسقف المنازل والأَسِرَّة (العنجريب) وأيضًا يستظلون به ويقيمون حفلات السمر حوله، لذا فهو يمثل لهم أهمية كبيرة، فجاءت حركة التحية رمزًا ونتيجة لتفاعلهم وعشقهم للنخيل، الذى يلقى عليهم خيراته (التحية) فعند اهتزاز جريد النخل يتساقط منه التمر، فهو نعمة منَّ الله عليهم بها.

ثم ينضم إلى هذا التشكيل اثنان من المؤدين يتقدمان من ضلعى المربع، ويتقابلان فى وسط المربع وتتشابك الأيادى بيد واحدة لكل منهما اليمين مع الشمال، وتتجه الأيادى حركة للأمام ثم العودة، ومرة إلى الخلف، ثم يتجهون بعد ذلك لعمل دائرة.





شكل رقم (٦)اثنان من المؤدين فى منتصف التشكيل العام



صورة رقم (٥٤) حركة أرجحة اليد أداء يوضح التجديف

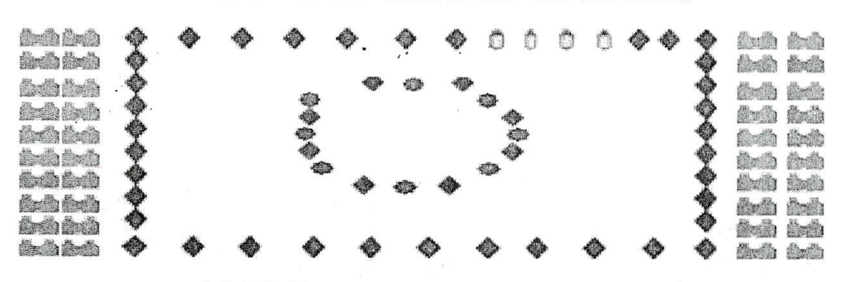
ويتضح الأداء الحركى فى هذه الثنائية، بأنه يشبه حركة التجديف، فاتجاه الأيادى إلى الأمام والخلف، إنما هى دلالة رمزية تعبر عن حركة السير، تمامًا مثل تجديفهم للمراكب، فقد كان للمراكب دور وظيفى فى حياة الإنسان النوبى،

فهى وسيلة لنقل البضائع، وكذلك وسيلة مواصلات يذهبون بها إلى القرى النوبية البعيدة، أو القرى والمدن الأخرى، وأيضا كانوا يعتمدون على المراكب من أجل صيد الأسماك، فجاءت هذه الحركات كدلالة رمزية للتجديف نتيجة تفاعلهم مع البيئة المحيطة بهم.



صورة رقم (٥٥) حركة تجديف فى مركب نوبى

وفى تشكيل آخر تنضم مجموعة من النساء / المؤديات إلى الرجال فى الدائرة داخل التشكيل العام، حيث تشارك كل المدعوات فى الأداء بنفس الخطوات المعتادة، وهى أرجحة الأيادى إلى الأمام ثم إلى الخلف مع انحناء الأكتاف إلى الأمام وبروز منطقة الوسط، مع حركة القدم اليمنى خطوة إلى الأمام ووضعها على الأرض وجذب القدم اليسرى إليها لتتصل بجوار كعب القدم اليمنى، وتكون الرأس متجهة يمينًا للدائرة، ثم تتقدم إليهن مجموعة من الرجال / الشباب وتتشابك أياديهم عن طريق الكفين، ويتقدمون حركة إلى الأمام ثم الخلف، مع تكرار الحركة للرجال والنساء.



شكل رقم (٧) تكوين دائرة من النساء والرجال فى منتصف التشكيل العام

ويشكل الأداء فى هذا التكوين أسلوبًا فنيًا يتميز بالتناسق الحركى والرشاقة، فبعد دخول النساء حلقة الرقص بملابسهن وزينتهن وحليهن، يتجلى الشكل الجمالى فى التكوين الحركى بمشاركة المرأة للرجل فى هذا التفاعل الرمزي، فهى أيضًا تعشق النيل والنخيل والساقية، وتساعد فى تربية الماشية والزراعة وجنى التمر، كل هذا جعلها تمتلك خصائص ومكونات وعناصر حركيةً تميزها عن نساء المجتمعات الأخرى، ويتضح ذلك عند دخولهن حلقة الرقص، فيشتد الأداء الحركى إلى أوجه، وتزداد البهجة والحيوية فى نفوس المؤدين، فهن أيضًا يمتلكن لغة حوار تعبر عن أنوثتها من خلال الحركات الراقصة، كحركة التمايل والانحناء وأرجحة الأيادى بطريقة ناعمة منتظمة، وكذلك انتظام حركة القدم للأمام وجذب القدم اليسرى إليها، كلها دلالات رمزية تعبر عن إحساسهن بحركة تمايل المركب الشراعى فى النيل طوع اهتزاز الأمواج الهادئة حسب اتجاه نسمات الهواء، كما أن تشابك الأيادى مع الرجال فى تشكيل الدائرة، إنما يدل على روح المحبة والتعاون فى الحياة وتقدير الرجل للمرأة والعكس، كل هذا إنما يدل على كل ماذكرناه من تفاعل الإنسان النوبى مع البيئة المحيطة به.



صورة رقم (٥٦) تكوين دائرى من النساء والرجال فى منتصف التشكيل العام

ويدل تكرار المؤدين لهذه الحركات سواء بالتمايل أو الانحناء أو حركات الأيادى أو الأقدام بانتظام بهذه الطريقة المميزة، على أن هذه الحركات أصبحت سلوكًا اعتادوا عليه، ونمطًا يكررونه فى عاداتهم وتقاليدهم، إنما جاء نتيجة تأثرهم وتفاعلهم مع البيئة المحيطة بهم.

ويشير إيان كريب إلى ذلك « بأن عملية التفاعل لايمكن أن تتم دون اتصال، فالإشارات الرمزية وحركات الأيادى هم من أشكال التعبير ووسيلة للكشف عن الرغبات، فالمجتمع نسق متفاعل وله دلالة ثقافية»[١].

كما أن ظهور النساء بهذه الملابس الملونة المزركشة برسومات وأشكال رمزية، تحمل من المعانى والدلالات مفاهيم تعبرعن تأثرهم وتفاعلهم مع الواقع الحياتى ـ كما أشرت إلى ذلك من قبل ـ وكذلك الحلى وأدوات الزينة، يعطى وصفًا ودلالات ذات مغزى، تعبرعن طبيعة المجتمع النوبى ومستوياته الثقافية.

وكذلك تُستخدم حركة الجسد بصورة تلقائية كأداة للتعبير الرمزى، وتعطى دلالة وجدانية؛ إذ أن عملية إمداد الحركة بمعنى ما، كحركة التجديف أو أمواج

(١) إيان كريب، مرجع سابق،،ص١١٨.

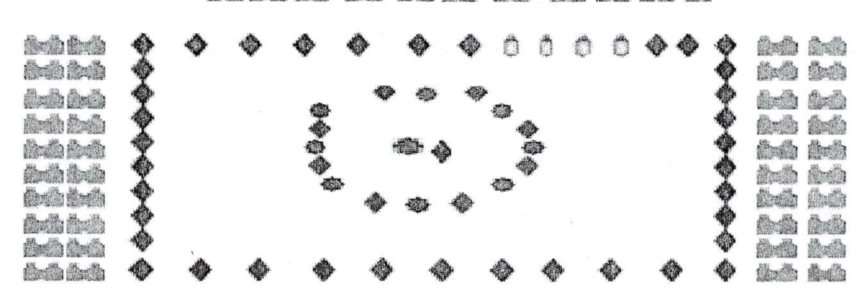
النيل أو تمايل جريد النخيل أو حركة الساقية، كل هذا أكسبها دلالة أعمق من دلالتها الظاهرة، وبذلك أصبح الأداء الحركى سلوكًا نمطيًا يحتوى على معانٍ ورموز، تصلح أن تكون لغة فنية تتميز بأسلوب خاص ومتفرد، وتعبرعن ثقافة هذا المجتمع بين المجتمعات الأخرى.

هذه الحركات التلقائية كلها جاءت نتيجة تفاعل المؤدين مع كل عناصر البيئة المحيطة بهم عبر العصور، وأصبحت مع مرور الزمن حركات فنية تعبيرية يصاحبها الإيقاع والموسيقا والغناء، وقد استطاع المؤدون ـ الإنسان النوبى عمومًا ـ أن يستخدموا هذه الحركات الرمزية كلغة غير كلامية، يتم من خلالها التحاور والتواصل والتفاهم بينهم، كما عبرت عن الطابع الجمالى لأدائهم الفنى، فهم جميعاً يتقنون أداء الحركة بحكم عاداتهم وتقاليدهم.

ويشير أحمد حسن جمعة إلى ذلك معتبرًا: « أن الحركة الفنية التعبيرية جمالية إذا ما أتقن أداؤها؛ إذ أن الأداء السليم للحركة هو فى حد ذاته شكل جمالى»[1].

وفى هذا التشكيل تتضح الوحدة الفنية التى تجمع معظم التشكيلات المتنوعة كالصفوف والدوائر وحيوية الحركات وسرعة الأداء، حيث تدخل مجموعة أخرى من النساء (المؤديات) إلى داخل المربع، وتتجه مجموعة من الرجال (المؤدين) إلى داخل المربع ويشكلون دائرة فى منتصف المربع من الرجال والنساء، ووسط الدائرة يتقابل شاب وفتاة لأداء حركات مزدوجة.

(١) أحمد حسن جمعة، مرجع سابق،،ص٤١.



شكل رقم (٨) أداء حركى زوجى بين شاب وفتاة فى منتصف الدائرة داخل التشكيل العام

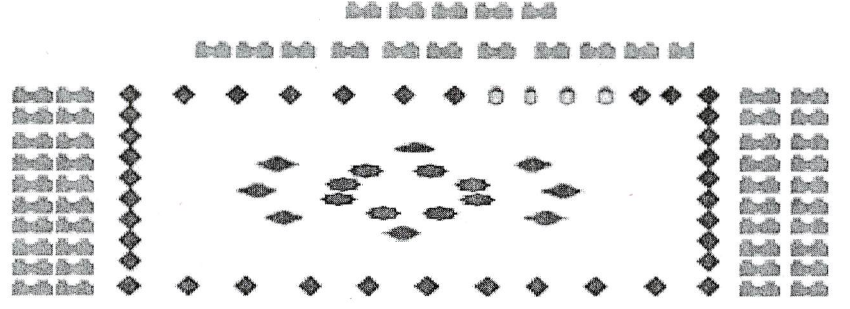
ويُشَّكل الأداء بعدة تنويعات حركية فى هذه الدائرة بين المؤدين والمؤديات بأن تكون الأيادى متشابكة، بحيث تضع الفتاة (المؤدية) كف اليد اليمنى على كف اليد اليسرى للشاب (المؤدى) ـ وهو غالبًا من أقاربها ـ وترتفع الأيادى إلى أعلى ثم تعود إلى جانبى الجسم، ويتم أداء الشاب والفتاة فى منتصف الدائرة، بأن تكون أياديهما متشابكة عن طريق إمساك كل منهما أصابع الآخر، وتكون اليد اليمنى للشاب المؤدى مع اليد اليسرى للفتاة المؤدية بحيث يواجهان بعضهما البعض.





صورة رقم (٥٧) أداء حركى زوجى فى منتصف دائرة الأراجيذ

وكذلك تنضم بعض النساء (المؤديات) إلى المجموعة داخل المربع، وكذلك مجموعة أخرى من الرجال (المؤدين) ويشكلون دائرة كبيرة من الرجال، وتتشابك أياديهم عن طريق الكفوف، مع حركة الأقدام بنفس الخطوات السابقة، ويتخلل هذه الدائرة داخل التشكيل دائرة أخرى من الفتيات، وتمسكن أيادى بعضهن البعض عن طريق الرسغ والأصابع، وتقمن بأرجحة الأيادى إلى الأمام ثم إلى الخلف مع انحناء الأكتاف إلى الأمام وبروز منطقة الوسط، مع حركة القدم اليمنى خطوة إلى الأمام ووضعها على الأرض، وجذب القدم اليسرى إليها لتصل بجوار كعب القدم اليمنى، ثم تتكرر الحركة ويكون اتجاه الشباب والفتيات إلى اليمين.



شكل رقم (٩) تكوين دائرة من الفتيات وسط دائرة الشباب داخل التشكيل العام

وتعد هذه التشكيلات الحركية التعبيرية فى الأراجيد بمثابة اللغة الحوارية التى يتم من خلالها التواصل بين الأفراد، وهى شكل من أشكال التفاعل الاجتماعى الذى يعبرعن تعاون وفرحة جميع المشاركين / المؤدين فى الاحتفال بالزواج، والذى يتضح فيه عناصر كثيرة من ثقافة مجتمع البحث، من فنون حركية وموسيقية وغنائية، ومعتقدات وعادات وتقاليد وثقافة مادية مرتبطة بطبيعة الاحتفال، كما تعتبر المشاركة فى الرقص ضرورة مهمة للترويح عن النفس.



صورة رقم (٥٨) أداء مجموعة من الفتيات فى دائرة وسط دائرة الشباب

ويشير رولان دورون إلى ذلك بأن: « هذه الحركات التعبيرية من إيماءات وأوضاع جسمية هى حركات تفريغية، تتم فى إطار الأنشطة الاجتماعية، وتشير إلى سلوك الجماعة بما تحمله من دلالات، ويمكن بالتالى تحليلها إلى رموز يتم من خلالها الاتصال، ومن ثم يمكن عد السلوكيات التعبيرية وقائع اتصال غير كلامية وتحليل للدور الذى تقوم به فى مختلف أشكال تفاعل الجماعة»[١].

ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أن طبيعة الأداء الحركى لهذه الرقصات المتنوعة(الأراجيد) كشف لنا عن التغير البسيط الذى طرأ على مجتمع بلانة - بالنسبة للعناصر الحركية والأداء الحركى - فقد كانت الاحتفالات فى مجتمع النوبة القديم تبدأ منذ يوم تقديم الشيلة وتستمر حتى يوم الزفاف، أما الآن فقد أصبحت تؤدى فى رقصة واحدة فقط، تبدأ يوم الزفاف وتستمر طوال الليل، ويشارك فيها الأهل، والأصدقاء، والمقربون، والجيران، وكذلك الفرق الفنية الاستعراضية والموسيقية بالآلات الحديثة المتطورة مثل الأورج، كما كشف الأداء الحركى عن طبيعة هذا المجتمع بما يعتنقه من سلوكيات اعتادوا عليها منذ

---

(١) رولان دورون، فرانسوا بارو، موسوعة علم النفس، ترجمة فؤاد شاهين، بيروت، دار عويدات للنشر والطباعة، م ١، ١٩٩٧، ص٤٥١، ٤٥٣.

القدم، يظهر معظمها أثناء مشاركتهم الحدث (الاحتفال بالزواج)، فالجميع يؤدى حركة واحدة منتظمة، تتغير مع تغير الإيقاع، وكذلك حركات الأيادى والأقدام والانحناء وهز الأكتاف كلها تتم بيسر وسلاسة، كما أن الصفوف والدوائر تتشكل بطريقة تلقائية، واختلاط النساء والرجال والأطفال والشباب والفتيات فى صفوف ودوائر أثناء الرقص، كل هذا يتم دون اتفاق، فعندما يضرب العازفون على الدف يُفهم أن الرقص سيبدأ، وعندما يتجمع المشاركون يقومون بالتمايل وتتشابك الأيادى، ويتحركون للأمام والخلف وللیمين ولليسار، وعندما يتغير الإيقاع، يتغير التشكيل دون اتفاق مسبق، وكأن هناك لغة اتصالية تتم بينهم عن طريق الحركة؛ يتواصل معها جميع المشاركين.

هذه اللغة الحركية والتى كشفنا عن بعضها من خلال تحليلنا لطبيعة الأداء الحركى فى مجتمع بلانة، إنما هى سلوك يُعبر عنه بالحركة، هذا السلوك كشف لنا الكثير من السمات الثقافية لدى هذا المجتمع، كما كشف لنا طبيعة الأداء التلقائى ومدى تفاعل وتأثر الإنسان النوبى بالبيئة المحيطة به مثل: عشقه للنيل والنخيل، وتأثره بحركة الساقية وحركة المراكب فى النيل، والتى ظهرت فى حركاته وأضحت جلية بعد أن قدمنا هذا التحليل، كما كشف هذا السلوك أيضًا عن مدى تأثرهم بالثقافات الأخرى من الحضارات المختلفة والديانات السماوية ــــ خاصة الإسلامية ــــ والتى ظهرت فى التشكيلات الحركية الراقصة على شكل هلال، وكذلك تشابك الأيادى الذى يدل على الاتحاد والتلاحم والتعاون، كما أن أشكالًا رمزية كثيرة ظهرت أثناء أداء الرقصات، بدت فى تكوينات حركات اليد على شكل مثلثات، أو مربعات أو دوائر، فأعطت دلالات واضحة أظهرت تفاعلهم وتأثرهم بكل هذه الحضارات والديانات، وتجلى ذلك أيضًا فى الأشكال والزخارف التى تزين واجهات المنازل، والملابس، والطواقى، والحلى، وبعض الأدوات المنزلية مثل أطباق الخوص المزخرفة والمفعمة بكل هذه الرموز من الأشكال.

ثانيًا: مجتمع حلفا (النوبة السودانية)

لا يختلف أحد على أن حلفا القديمة كانت تعيش نفس الظروف المعيشية التى كانت تعيشها كل قرى الفاديجا فى منطقة النوبة القديمة، وخاصة قريتا أدندان وبلانة فهما أقرب القرى لها، وكذلك تعرضت حلفا لنفس المناخ والظواهر الطبيعية الأخرى التى تعرضت لها بلانة، فعاش كل منهما أجمل السنوات فيما يملكونه من أراض زراعية وأشجار نخيل، ومنازل واسعة وأغنام ودواجن، والأجمل من كل ذلك نهرالنيل الذى ظل عالقًا فى ذاكرتهم الجمعية ومعتقداتهم وطقوسهم، حتى بعد تهجيرهم عام ١٩٦٤، تمامًا مثل بلانة التى هُجِّرت هى الأخرى لظروف إنشاء السد العالى.

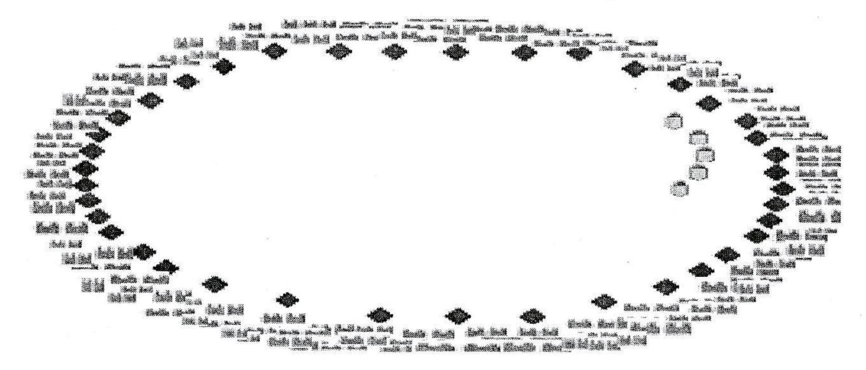
من هذا المنطلق يحاول الباحث رصد التغيرات التى طرأت على مجتمع حلفا، خاصة الموروث الحركى، الذين مارسوه فى طقوسهم المختلفة منذ قديم الأزل، بهدف التعرف على أهم السمات الثقافية من خلال الأداء الحركى، ولذا سوف يقوم الباحث بتحليل الأداء الحركى للأراجيد عارضًا التشكيلات والتكوينات المختلفة لطريقة الأداء فى مجتمع حلفا لإظهار الفروق، متجاوزًا التشكيلات والتكوينات المتشابهة التى تم تناولها فى مجتمع بلانة.

الأداء والمؤدون

يشتمل أداء الأراجيد فى مجتمع حلفا أيضًا على معظم العناصر الحركية التى

كانت تحتويها الرقصات الأخرى، والتى كانت تؤدى فى الطقوس المختلفة من قبل، و تؤدى الأراجيد على إيقاع شيرى، وتشيشى، بالإضافة إلى التصفيق والدُفوف، وكذلك آلة الطنبور، ولكن تغير الحال ودخلت آلة « الأورج الموسيقية، وأصبح اعتماد الأهالى والفرق الفنية فى احتفالات الأعراس فى الآونة الأخيرة على هذه الآلة، وتؤدى الأراجيد فى مجتمع حلفا أيضًا مثل مجتمع بلانة أمام المنازل أو فى الساحات العامة أو على مسارح النادى الرياضى.

ويبدأ استعراض الأراجيد بوقوف المغنين بالآلات الموسيقية الحديثة أو الدُفوف (الطار)، وكل المدعوين من الرجال (المؤدون) فى دائرة واسعة.

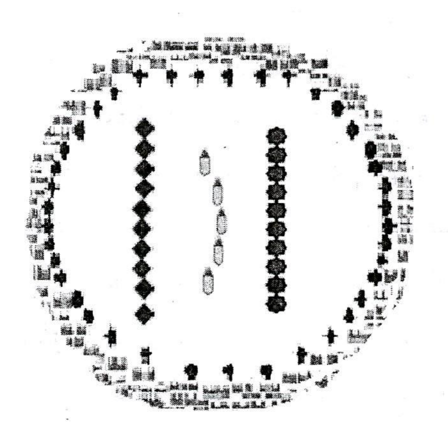


شكل رقم (١٠) التشكيل العام للأراجيد فى حلفا

نلاحظ أن التشكيل العام فى استعراض الأراجيد فى حلفا على شكل دائرة، وليس على شكل مربع كما فى بلانة المصرية، مع ملاحظة أنه فى بعض الأحيان يكون التشكيل على شكل دائرة، ولكنه غالبًا ما يكون على شكل مربع، كما تؤدى الحركات بنفس أداء مجتمع بلانة، ولكن على إيقاعات مختلفة مثل: شيرى ونقشبندى وتى تشيشى، وتختلف هذه الإيقاعات فى سرعة وبطء الأداء.

فى أحد التشكيلات يقف المغنون والعازفون فى منتصف الدائرة، وتقف مجموعة النساء المدعوات (المؤديات) على أحد الجوانب، بينما يقف صف من عشرة رجال (مؤدين) فى حدود الدائرة، مواجهين لعدد مماثل من الفتيات فى

الجانب الآخر، ثم يتقارب الصفان بخطى منتظمة موقعة بالتقدم خطوة إلى الأمام ثم خطوة إلى الخلف مع انحناء الأكتاف إلى الأمام، ثم تتشابك الأيادى عن طريق الكفين، وتهتز إلى الأمام والخلف عكس حركة الجسم، ثم تتجه الأقدام خطوة لليمين ثم تجذب إليها القدم اليسرى وهكذا، ومن حين لآخر يرفع المؤدون أياديهم لتحية المشاركين فى الأراجيد، وهى رفع الذراع مع التلويح بالأصابع وكف اليد بالإشارة، وهى حركة (التبشير).



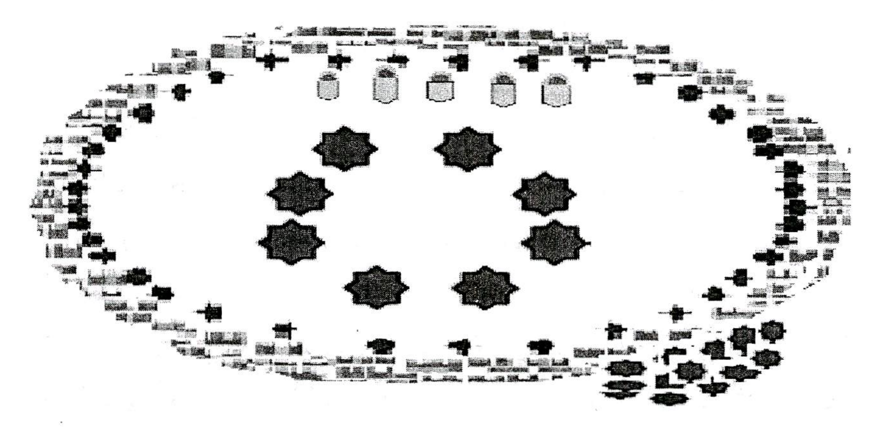
شكل رقم (١١) العازفون بين صفين من المؤدبن الرجال والنساء داخل التشكيل العام

شكل رقم (١٢) صفان من المؤديين الرجال والنساء والعازفون فى أعلى المنتصف داخل التشكيل العام تقف مجموعة النساء ضمن التشكيل العام جانبًا

فى هذا التشكيل نلاحظ تكوينًا مختلفًا داخل التشكيل العام، إلا أننا نجد أن العناصر الحركية هى نفسها عند مجتمع بلانة، فانتظام الخطوات فى التقدم إلى الأمام ثم إلى الخلف مع الانحناء وتشابك الأيادى، فصفوف الراقصين وتقدمهم فى حركة منتظمة، تشبه حركة انتظام وتتابع أمواج النيل، وتشابك الأيادى تعبير عن روح التعاون والحميمية بين أفراد الجماعة، وكذلك حركة رفع اليد إلى أعلى بالتحية (التبشير) هى مستوحاة من جريد النخيل أثناء تحركه، فجاءت حركة التحية رمزًا ونتيجة لتفاعلهم وعشقهم للنخيل.

وكما أسلفنا أن النوبيين عمومًا تأثروا وتفاعلوا مع البيئة المحيطة بهم وخاصة النيل والنخيل، فجاءت جميع حركاتهم دلالة واضحة عن الطبيعة التى يعيشون فيها، مما جعل منطقتى النوبة المصرية والسودانية بمجموعاتها يشكلان منطقة ثقافية واحدة.

وفى تشكيل آخر تؤدى النساء (المؤديات) حركة الدوران بأجسامهن، وتمسكن أيادى بعضهن البعض عن طريق الرسغ والأصابع، وتقمن بأرجحة الأيادى إلى الأمام ثم إلى الخلف بطريقة هادئة، مع انحناء الأكتاف إلى الأمام وبروز منطقة الوسط، مع حركة القدم اليمنى خطوة إلى الأمام ووضعها على الأرض، وجذب القدم اليسرى إليها لتصل بجوار كعب القدم اليمنى، ويقوم المؤدون / المشاركون فى الدائرة بالتصفيق، حيث يتناغم التصفيق مع الإيقاع الذى تنتظم معه الحركات، وتزغرد النساء بين حين وآخر، وتقوم النساء (المؤديات) بأداء أرجحة الأيادى، ثم تقمن بحركة التمايل وهى تشبه حركة تمايل المركب، حيث تمددن صدورهن إلى الأمام وتميل رءوسهن للخلف، ثم تضع كل مؤدية إحدى يديها على منطقة الصدر، وتتمايل يمينًا ويسارًا، ثم تتكرر الحركة على التوالى.

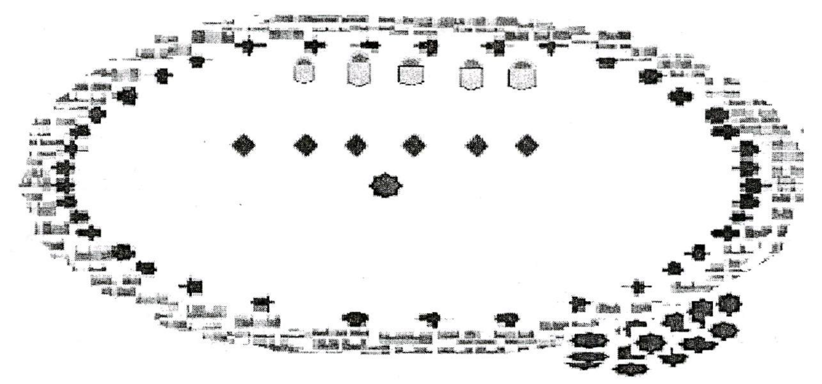


شكل رقم (١٣) تكوين دائرة من النساء داخل التشكيل العام

وكذلك يختلف هذا التشكيل أيضًا فى أعداد النساء اللواتى تشاركن فى هذا التكوين الفنى لأداء الأراجيد، حيث تتراوح أعدادهن مابين ثمانى إلى عشرة نساء، وهذا يختلف مع نفس هذا التكوين فى استعراض الأراجيد فى مجتمع بلانة، والذى يتراوح عدد النساء فيه مابين أربع إلى ست نساء، بالإضافة إلى دائرة الرجال التى تدور حولهن، ونلاحظ أيضًا أن كل الحركات التى تقمن بأدائها هى ذات الحركات التى تؤدى فى مجتمع بلانة، فهن أيضًا خُضن ذات الظروف البيئية والمعيشية، التى خاضتها نساء مجتمع بلانة، كعشقهن للنيل والنخيل والساقية، ومن ثم جاءت كل هذه العناصر الحركية تحمل نفس الدلالات الرمزية التى تعبرعن تفاعلهن مع البيئة المحيطة بهم، ورغم التغير المكانى أيضًا؛ إلا أن هذه العناصر الحركية ظلت كما هى لم تتغير، فكل الحركات الراقصة، كحركة التمايل والانحناء وأرجحة الأيادى بطريقة ناعمة هادئة، وكذلك انتظام حركة الأقدام، كلها دلالات رمزية تعبرعن إحساسهن بحركة تمايل المركب الشراعى فى النيل، وتتابع انتظام الأمواج الهادئة.

وكذلك يدل تكرار الحركات يمينًا ويسارًا سواء بالتمايل أو الانحناء أو حركات الأيادى أوالأقدام بانتظام بهذه الطريقة، على أن هذه الحركات قد اعتادوا عليها منذ نشأتهم بالفطرة، وأنها أصبحت سلوكًا ونمطًا متكررًا فى احتفالاتهم يؤديها الجميع، كما تعلموها من الذين سبقوهم.

وفى تشكيل آخر تتبادل الفتيات أداء الرقص فى الحلقة، حيث تدخل إحداهن وتقوم بأداء حركى حيوى أمام أحد الشباب، وهى تُؤرجح يديها، وتقدم القدم اليمنى إلى الأمام ثم إلى الخلف، ويكشف هذا التشكيل حالة الوجد التى تكنها الفتاة لمن ترقص أمامه فى الصف، فبينما يكون أحد المدعوين مشاركًا فى الصف أثناء الأراجيد، وتدخل من يعجب بها إلى حلقة الرقص، يعرف الجميع ذلك من خلال التفاعل والإشارات الرمزية عبر الحركات والنظرات الحميمية المتبادلة بينهما، حيث يقوم الشاب (المؤدى) أيضًا بأداء ضرب اليد والقدم بمهارة فائقة، وأكثر حيوية عن زملائه المؤدين فى الصف.



شكل رقم (١٤) أداء لإحدى الفتيات

أمام صف من المؤدين الشباب داخل التشكيل العام

ويشير نك كاى إلى ذلك « بأن التعبير الجسدى فى العرض الراقص يحول المعنى والرمز عبر الإشارات الدرامية إلى معنى واقعى له خصوصية وبنية مميزة»، فالجسد هو التعبير الأول فى الأداء الحركى « الرقص» حيث يتحول فى انتقاله من الحياة الطبيعية إلى الاحتفاليات أيًا كانت أفراح أو مناسبات مختلفة، إلى طبيعة أخرى مجازية، وتتحول أيضًا مختلف اللغات الأخرى من طبيعتها المادية إلى مستويات رمزية مجازية[1].

وهكذا نجد أن الرقص النوبى بكل حركاته التعبيرية وإيماءاته ذات الدلالات الرمزية، ومدى رشاقة ومهارة المؤدين فى أدائها سواء أكانت فى مجتمع بلانة المصرى أم مجتمع حلفا السودانى، يعكس طبيعة المجتمع النوبى وتكوينه الثقافى؛ حيث ينتشر الرقص الشعبى فى احتفالات الأعراس، والتى يتضح فيها كل مظاهر الإرث الثقافى من المعتقدات والعادات والتقاليد، مؤكدة سمة عمومية المشاركة، فكل أفراد المجتمع يشتركون فى الرقص بصرف النظر عن العمر، أو المكانة الاجتماعية، أو الجنس، وذلك لأن الرقص الشعبى فى مجتمعى البحث يعتبر نشاطًا اجتماعيًا بقدر ما هو نشاط فنى.

(١) نك كاى، مرجع سابق، ص ٣٣٢.

كما أن الأداء الحركى فى مجتمعى البحث يعتمد على حركات الأيادى والأقدام والجذع والإيماءات والتكوينات والتشكيلات المؤداة بالوراثة، والتى اكتسبها الإنسان النوبى نتيجة التفاعل مع البيئة المحيطة به، وجميعها تعبر عن معانٍ ودلالات رمزية، استطعنا من خلالها أن نكشف معظم السمات والعناصر الثقافية التى تميز بها الإنسان النوبى فى كلا المجتمعين؛ حيث جاءت معظم الحركات مستوحاة من الطبيعة، ومتكيفة مع البيئة التى نشأ فيها، واتضح ذلك فى حركة أرجحة الأيادى التى تشبه حركة مجداف المراكب، وكذلك حركة رفع اليد بالتحية «التبشير» التى تشبه حركة تمايل جريد النخيل، أو حركة انتظام صفوف المؤدين وتقدمهم إلى الأمام، التى تشبه حركة أمواج النيل، وأيضًا حركة تكوين دوائر المؤدين ودورانها، فهى تشبه تمامًا حركة دوران الساقية، وكذلك تشكيل حركة نصف الدائرة التى تشبه شكل الهلال، كما حاولنا الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف فى كلا المجتمعين؛ إلا أن الدراسة توصلت إلى أن العناصر الحركية واحدة فى كلا المجتمعين، وتؤدى بنفس الأداء الحركى، مع بعض الاختلافات البسيطة فى التشكيلات والتكوينات الحركية وأعداد المؤدين وسرعة ونوع الإيقاع.

كما اشتمل الأداء فى استعراض الأراجيد على معظم العناصر الحركية التى كانت تؤدى فى الرقصات التى اندثرت، ولم تتغير وتتأثر هذه العناصر بطبيعة المكان الجديد؛ بل ظلت الجمل الحركية، والمهارات الاستعراضية يؤديها النوبيون بنفس الأداء، مع بعض التغيرات فى التكوينات والتشكيلات التى طرأت عليهم نتيجة دمجهم للرقصات، فأصبحت تؤدى نفس الجمل الحركية مع تغير الإيقاع فيما يطلق عليه النوبيون الأراجيد سواء فى المناسبات الاجتماعية أو الاحتفالات الفنية؛ حيث تقوم الفرق الفنية فى مجتمعى البحث بأداء هذه الرقصات الشعبية على المسارح والأندية ومراكز الشباب، كنوع من الحفاظ على الموروث الشعبى لفنونها، والتعبيرعن طبيعة المجتمع النوبى، فيتخذ مصمم

الرقصات نفس حركات الرقص الشعبى المتوارث ـ الحركات الفطرية ـ التى تؤدى عمومًا فى احتفالات المجتمع النوبى، ويقوم بإعادة أدائها، ولكن بتقنيات جديدة، وأساليب متنوعة، حيث يتم تناولها بصورة فنية يغلب عليها الطابع الجمالى الذى يظهر سمات وخصائص الرقص النوبى.

كما اتضح من خلال تحليل العناصر الحركية فى الأراجيد طبيعة مجتمعى البحث، بأنه جاء نتاج البيئة المحيطة بهم بكل تنوعها، فالملابس التى يرتدونها، وطريقة ارتدائها، والحلى، والإكسسوارات، وطريقة الجلوس والوقوف والتحية والانحناء والمشى، وطرق التعامل الحياتية المختلفة، كلها نتاج المكونات الأخرى فى البيئة والتى تفاعل معها الإنسان النوبى وأعطته سماته الثقافية التى اتضحت فى أدائه الحركى، وبالتالى تشكلت فنون حركية امتزجت وتناغمت مع طبيعة المجتمعين، وميزتها بسلسلة من العناصر الحركية كشفت بوضوح عن الأنماط الحياتية والمكونات الثقافية لديهما.

وعلى هذا فإن فن الأداء الحركى المتمثل فى الرقص الشعبى بمنطقتى البحث يحتوى على حركات ذات دلالات رمزية تعبر عن معانٍ يفهمها جميع أفراد المجتمع، ومن ثم تواصل معها الإنسان النوبى عبر تاريخه، من خلال إدراكه (تأديته) وإعادة إنتاجه (تجسيده شعوريًا)؛ إذ يرتبط فيه التجسيد الخارجى بالتعبير الجسدى، وتصبح خصائص الحركة الأدائية وسيلة اتصال شعورية وطاقة معبرة عن الحياة، ويتضح ذلك من خلال الأداء الحركى فى التشكيلات السابقة، والذى نستخلص منه أن كل الحركات التى تؤدى فى الأراجيد، على الرغم من تلقائيتها وتعلمها بالفطرة؛ إلا أنها تدل على أن الجميع ـ مؤدون سواء أكانوا رجالًا أو نساءً أو شبابًا أو شيوخًا أو أطفالًا ـ يتمتعون بأداء متميز ومهارة حركية، ويتضح ذلك فى الحركات الجماعية التى تؤدى فى التشكيلات بنفس المستوى.

خاتمة

تُعد منطقة النوبة منذ القدم متعددة الأعراق واللغات والديانات والنشاطات، وهى خصائص جعلت ثقافتها هجينة مركبة ذات سمات ومميزات وملامح أفريقية وعربية، إسلامية ومسيحية، وتحمل دلالات رمزية وصورًا تعبيرية متنوعة، وقد أحدث دخول الهجرات العربية تحولًا كبيرًا فى الهوية الثقافية لمنطقة النوبة؛ إذ أدى ذلك إلى الانصهار والتلاقى الثقافى والاجتماعى، وترك أثرًا بالغًا فى كافة الجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية، ومن ثم ازدادت التكوينات الثقافية، وسكنت كل قبيلة أو مجموعة فى منطقة على جانبى النيل من الشلال الأول (جنوب مصر) وحتى الشلال الخامس (السودان).

وأن الموروث الشعبى فى منطقة النوبة جاء نتاج تفاعل طويل مع التيارات الحضارية المختلفة، احتكت بها الحضارة النوبية فى مسيرتها الطويلة عبر القرون من ثقافات مختلفة لقدماء المصريين والإغريق والرومان والعرب والأتراك وغيرهم، وتمثلت فى أوجه مناحى الحياه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وخاصة الدينية التى كان لها دور كبير وفعال فى تشكيل المعتقدات والإرث الثقافى، والتى بدأت بالعبادات الوثنية حتى دخول الأديان السماوية واعتناقهم المسيحية ثم الإسلام.

وقد ظلت الثقافة النوبية حتى مرحلة ماقبل العرب، تتفاعل بين ثقافتى الزنوج والحاميين من جهة، وما طرأ عليها من مؤثرات خارجية وعلى رأسها الأثر

المصرى من جهة أخرى، حيث أدت تلك العلاقة إلى انتشار الأفكار والمعتقدات والطقوس والعادات والتقاليد، وقد ظهر ذلك فى كثير من مظاهر الحياة النوبية فى جانبها الثقافى والحضارى، مما لاتزال مشاهده وآثاره باقية فى أشكال الأوانى الفخارية، وبناء قصورالملوك، إضافة إلى انتشار المعابد المصرية والرسوم التى تصور حياتهم من أعياد واحتفالات راقصة وطقوس مختلفة، وكذلك انتشار عبادة الآلهة المصرية جنبًا إلى جنب مع بعض الآلهة الوطنية المحلية، كما بقيت الأهرامات وطريقة دفن النوبيين لموتاهم فى البركل، ومروى، وكبوشية، كل هذا كان له أثر ثقافى كبير فى تشكيل ثقافة النوبيين وخاصة الفنون.

وما أن ازدهرت الديانة المسيحية وانتشرت فى منطقة النوبة، حتى صبغت البلاد بكثير من مظاهر ثقافتها، وتمثل ذلك فى تحويل المعابد القديمة إلى كنائس، وتم تشييد الكاتدرائيات التى مُلئت بالزخارف والنقوش القبطية، كما ظهر الأثر البيزنطى فى التحف الفنية التى عُثر عليها هناك، إضافة لقطع الفخار وصور الحيوانات التى ظلت تمثل تقليدًا وطنيًا كان منتشرًا فى مملكة علوة، ومع ذلك بقيت بعض العادات والتقاليد والموروثات الثقافية النوبية الوثنية سائدة فى المجتمع النوبى، حتى تمكن الإسلام فى البلاد وترك الكثير من المؤثرات والمتغيرات التى تركت أثرًا واضحًا لدى النوبيين.

ويعتبر ارتباط الإنسان النوبى بالنيل والنخيل منذ القدم، بمثابة الركيزة التى نشأت وازدهرت عليها أهم الأنماط الثقافية، وهذا يمكن فهمه على ضوء هذه العلاقة التى كوَنت الكثير من العناصر الثقافية لدى مجتمعى البحث، وأن الممارسات الطقسية التى تناقلوها عبر الأجيال، هى بقايا ممارسات قديمة مستوحاة من البيئة، بالإضافة إلى العناصر الأخرى المكتسبة من الثقافات التى وفدت إلى المنطقة، سواء أكانت عن طريق الحروب أم من خلال الهجرات المختلفة لليونانيين أو الرومانيين أو الأتراك أو العرب، كل هذه العناصر المكتسبة سواء المستوحاة من البيئة، أم المكتسبة من الثقافات الوافدة، تبلورت وكوَّنت العناصر الثقافية لدى الإنسان النوبى.

وقد أدى انتقال القرى النوبية عام ١٩٦٤ ـ نتيجة غرق القرى النوبية، وإنشاء السد العالى ـ إلى المناطق الجديدة بكوم أمبو مركز نصر فى مصر، وخشم القربة فى السودان إلى تغير فى التوزيع الإقليمى، وتكتل وتجمع سكان القرية فى أماكن قريبة، وتلاشى انقسامها إلى وحدات إقليمية اجتماعية صغيرة ـ نجوع ـ واختفاء التكتل السكانى القرابى.

وفن الأداء الحركى يُعد أحد الفنون التى تعبر عن انفعالات وطاقات الجسد الإنسانى، وقد عبّر الإنسان النوبى عن حياته منذ القدم بهذه الانفعالات عن طريق الأداء الحركى الراقص، فأقام الاحتفالات المختلفة، كاحتفالات الحصاد، والصيد، وفيضان النيل، احتفالات الزواج، والميلاد، والبلوغ، والختان.

وللفنون الحركية المتمثلة فى الرقص الشعبى بصفة خاصة طابعها المتميز للشعوب، مهما تنوعت فيها أساليب الأداء عبر العصور، تبعًا لما يطرأ على المجتمع من تغيرات اجتماعية أوثقافية أواقتصادية إلى غيرذلك، ولكن الرقص الشعبى ظل مع غيره من الفنون الشعبية هو الحصيلة الكاملة لثقافة الشعوب على اختلاف الأجيال والثقافة للتعبير عن التراث الشعبى، كما أنه وسيلة مباشرة تصل أبناء المجتمع بعضهم ببعض بربطهم بالماضى ويجعلهم على وعى بالحاضر والمستقبل.

ومن أهم المناسبات التى ارتبط الرقص الشعبى النوبى بها هى مناسبات الزواج، حيث يشترك فيها كل أفراد المجتمع من جميع الأعمار، رجالًا ونساءً، ويمارس فيها المجتمع النوبي كثيرًا من عاداته وتقاليده التى تمتزج بكل أوجه الأنشطة المتوارثة المختلفة؛ ولذا فهو يُعد لونًا من ألوان النشاط الاجتماعى، ويتميز بكثرة الأنماط الرمزية، التى تبدو فى الألوان والحركة والأزياء والحلى والأغانى والإيقاع، كما يتضح الفعل الرمزى فى الممارسة الحركية التعبيرية الراقصة؛ الذى يمثل نشاطًا وانفعالًا جماعيًا لا شعوريًا، وتتسم مجتمعات النوبة

القديمة فى مصر والسودان بأنواع كثيرة من الرقصات والإيقاعات المختلفة التى تعتمد على التصفيق بالأيادى وضرب الأقدام بالأرض، وكذلك على الآلات الإيقاعية كالدُف (الطار) والنقارة والجريدى، وكالطنبور من الآلات الموسيقية.

ويشتمل الرقص الشعبى فى النوبة القديمة ـ المصرية والسودانية ـ على أنواع وأشكال عديدة تتسم بالروح الجماعية، وتعدد الحركات سواء التى تؤدى بالأيادى أو الأقدام أو الجذع، كما تتعدد الملابس والحلى والاكسسوارات فى الرقصات، وفقًا لتنوع الطقوس الاحتفالية التى تمثل الموروث الشعبي لديهم فى شتى مناحى الحياة الاجتماعية والدينية والاقتصادية، وأفرزت أشكالًا وأنواعًا من الرقصات مثل: رقصة الوسطانية (الشيلة)، واستعراض الأراجيد، ورقصة فرى، ورقصة بلاجة، ورقصة الكف (الهولى هولى)، ورقصة الكف (التربالة / الكرو)، ورقصة الدِرشو (الحوم بى)، وحلقات الذكر، ورقصة السُكى، ورقصة أوللى، ورقصة كِرى، رقصة جابودى، ورقصة الكاريج، واحتفال السبوع.

ويعد الرقص "الأراجيد" من أهم الأداءات الحركية التى تؤدى فى احتفالات الأعراس فى النوبة، وتتميز بالمرح والحيوية، وتؤدى بمصاحبة الأغانى والدفوف فى مجتمع بلانة، ويضاف إليهما الطنبور عند مجتمع حلفا، وقد تطور الحال وأضيفت آلات موسيقية حديثة أخرى مثل: الأورج والعود، وتتميز الأراجيد بطابع خاص، حيث يشارك فيها الجميع من أسرتى العروسين، وكل أفراد العائلتين والمقربون والجيران والأصدقاء، وهى مناسبة شاملة للتلاقى، وقد كانت احتفالات الأعراس تستمر عدة أيام، تقدم فيها الرقصات والأغانى وكل ما يتعلق بالمناسبة من ممارسات وطقوس احتفالية راقصة، بداية من احتفال الشيلة « الرقصة الوسطانية» وانتهاءً باحتفال ليلتى الحناء والزفاف بأداء «الأراجيد» متضمنة بعض الرقصات الجماعية الخفيفة المتنوعة مثل: رقصة « بلاجة وفرى».

أما مجتمع حلفا فقد تشكلت أيضاً طبيعة الأداء لمعظم الرقصات ضمن احتفالات الأعراس، ولم تختلف كثيرًا عن مجتمع بلانة، إلا فى بعض التكوينات والتشكيلات والأعداد، وكذلك بعض الممارسات؛ حيث نجد أن طقوس الحناء للعروس تبدأ قبل احتفالات حناء العريس بيوم، فتذبح الذبائح ويقام حفل عشاء فى بيت العروس وتدعى له كل النساء من أقاربها، ثم تبدأ مراسم الحناء.

كما أن هناك أنواعًا عديدة من الرقصات الشعبية منها ما اختفى ولم يعد يمارس كرقصة «الدرشو أو السُكى، أو رقصات الصيد والحصاد» ومنها مازال يؤدى إلى الآن وفى جميع المناسبات الاجتماعية، كالأراجيد التى دُمج فيها معظم الحركات والتشكيلات التى كانت موجودة فى الرقصات الأخرى، وكذلك مازالت رقصة الكف تمارس حتى الآن، وأيضًا حلقات الذكر، وقد تميز أسلوب الأداء الحركى فى الرقص النوبى بالانسيابية والسلاسة والحركة البسيطة والمركبة، والمتغيرة ما بين البطىء والسريع، وإن الرقص الشعبى النوبى لا يتطلب مهارة أدائية كبيرة، ولهذا يسهُل للجميع على اختلاف مستوياتهم القيام به وممارسته، وأن الغناء والموسيقى والأزياء والحلى والزينة من أكثر العناصر والفنون الشعبية ارتباطا بالرقص الشعبى.

وعلى هذا فإن الأدء الحركى ــ الرقص ــ عند المجتمع النوبى يشكل ظاهرة ثقافية، تفاعلت فى تركيبها العناصر المختلفة من مكونات البيئة والعادات والتقاليد، والمعتقدات والأنساق الاحتفالية من إيقاع وموسيقى وأغانٍ وملابس وحُلى، كل ذلك ترك أثره الواضح فى مضامين الرقصات الشعبية عند المجتمع النوبى، وحملت هذه الممارسات الحركية فى تفاصيلها ومجملها مضامين ميزت الإنسان النوبى بسلسلة من العناصر الحركية، التى توارثها عبر الأجيال، وجعلته يمتلك طابعًا خاصًا عن بقية المجتمعات الأخرى.

وقد أفرز المجتمع النوبى فرقًا فنية من أبنائه أتقنت هذه الفنون الحركية، ومن ثم أصبحت هذه الفنون الحركية فنًا يتطلب مهارات وأداءات خاصة،

وقد عملت هذه الفرق للحفاظ على هذه الفنون الحركية من الضياع، وصبغتها بصبغة فنية، وأصبح لها دور بارز فى الحياه الثقافية فى مختلف أنحاء العالم.

• وقد توصل الباحث إلى العديد من النتائج أهمها:

١ ـ أن للفنون الحركية المتمثلة فى الرقص الشعبى فى مجتمعى البحث أنواعًا عديدة من الرقصات، منها ما اختفى ولم يعد يمارس كرقصة «الدرشو أو السُكى، أو رقصات الصيد والحصاد» ومنها مازال يؤدى إلى الآن وفى جميع المناسبات الاجتماعية، كالأراجيد، ورقصة الكف، وحلقات الذكر.

٢ ـ أن الممارسات الاحتفالية للفنون الحركية التى كانت تمارس فى مجتمع النوبة القديم، والتى اختفى بعضها، استطاع الإنسان النوبى أن يحتفظ بمعظم العناصر الحركية لهذه الرقصات، وكَّون منها نسيجًا ممتزجًا احتوى على كل هذه العناصر، ونتيجة لذلك نجد أن معظم الرقصات الشعبية فى النوبة الجديدة قد انحسرت، وأصبحت تؤدى معظمها فى احتفالات الأعراس وبعض المناسبات القومية.

٣ ـ أن معظم الرقصات الشعبية النوبية قد تم دمجها فى رقصتين هما: رقصة (الكف) التى تُؤدى فى مناطق الكنوز والعرب، واستعراض (الأراجيد) الذى يُؤدى فى مناطق الفاديجا وعند النوبيين عمومًا.

٤ ـ أن الأداء الحركى فى مجتمعى البحث يعتمد على حركات الأيادى والأقدام والجذع والإيماءات والتكوينات والتشكيلات كلها تُؤدى بالتوارث، والتى اكتسبها الإنسان النوبى نتيجة التفاعل مع البيئة المحيطة به.

٥ ـ أن معظم أداء الحركات الراقصة فى مجتمعى البحث يُعبر عن معانٍ ودلالات رمزية، مستوحاة من البيئة، ويكشف عن مدى تفاعل الإنسان النوبى معها، وقد اتضح ذلك من خلال تحليل الباحث الذى توصل فيه إلى:

- أن أداء حركة أرجحة الأيادى تطابق حركة التجديف فى مراكب النيل.
- أن أداء حركة رفع اليد بالتحية «التبشير» تُماثل حركة تمايل جريد النخيل.
- أن أداء حركة انتظام صفوف المؤدين وتقدمهم إلى الأمام تماثل حركة انتظام أمواج النيل.
- أن أداء حركة تكوين دوائر المؤدين ودورانها تطابق شكل وحركة دوران الساقية.
- أن أداء تشكيل حركة نصف الدائرة تُماثل شكل الهلال، نتيجة التأثير العربى الإسلامى.
- أن أداء تكوين تشكيلات بالأيدى على هيئة أهرامات أو مثلثات أو صلبان، جاءت نتيجة المؤثرات الفرعونية والقبطية.

٦ـ أن الأداء الحركى فى استعرض الأراجيد يشتمل على كل العناصر الحركية التى كانت تؤدى فى معظم الرقصات التى اختفت، ولم تتغير وتتأثر هذه العناصر بطبيعة المكان الجديد؛ بل ظلت الجمل الحركية، والمهارات الاستعراضية يؤديها النوبيون بنفس الأداء، مع بعض التغيرات فى التكوينات والتشكيلات التى طرأت عليهم نتيجة دمجهم للرقصات.

٧ـ كشفت الدراسة من خلال تحليل الباحث للعناصر الحركية فى الأراجيد، عن طبيعة مجتمعى البحث، نتيجة التفاعل مع البيئة المحيطة بهم بكل تعدداتها، فالملابس التى يرتدونها، وطريقة ارتدائها، والحلى، والإكسسوارات، وطريقة الجلوس والوقوف والتحية والانحناء والمشى، وطرق التعامل الحياتية المختلفة، كلها نتاج المكونات الأخرى من البيئة، والتى تفاعل معها الإنسان النوبى وشكلت سماته الثقافية، والتى اتضحت فى أدائه الحركى،

وبالتالى تشكلت فنون حركية امتزجت وتناغمت مع طبيعة المجتمعين، وميزتهما بسلسلة من العناصر الحركية كشفت بوضوح عن الأنماط الحياتية والمكونات الثقافية لديهما.

أن الأداء الحركى فى مجتمعى البحث يتميز بمجموعة من الخصائص الرمزية التى تؤدى دورًا وظيفيًا، وتحتوى على عناصر ثقافية تتمثل فى الآتى:

- **أن الأداء الحركى كتعبير رمزى يمثل ظاهرة جمعية.**
- **أن الأداء الحركى« »هو شكل من أشكال التعبير.**
- **أن الأداء الحركى« »يُعد وسيلة فى عملية الاتصال والتفاعل الاجتماعى.**
- **أن الأداء الحركى« »يُعد وسيلة لتحصيل وتخزين المعرفة.**
- **أن الأداء الحركى« »يُعد وسيلة فعالة فى عمليات الضبط الاجتماعى.**
- **أن الأداء الحركى « » له طابع جمالى.**

٩ ـ كشفت الدراسة عن الفنون الحركية المتمثلة فى الرقص الشعبى أن له وظائف ثقافية تعمل على الحفاظ واستمرار وترسيخ التراث الشعبى للفنون الحركية، بما يحويه من قيم متنوعة المصادر ما بين دينية واجتماعية واقتصادية.

١٠ ـ أن الفنون الحركية (الرقص الشعبى) وسيلة من وسائل التنشئة الاجتماعية التى تبث القيم و تنقل المعارف والأفكار، وتعمل على استمرارها وبقائها.

١١ – أن للطرق الصوفية فى مجتمعى البحث دورًا ثقافيًا واجتماعيًا كبيرًا، لما تقوم به من إحياء للروح الدينية وحلقات الذكر، وهو ما يعكس أهميتها عند أفراد كلا المجتمعين واستمرار دورها.

١٢ – أن الفنون الحركية (الرقص الشعبى) وسيلة وأسلوب يتبع فى المجتمعين لحفظ النظام

وتحقيق التماسك الاجتماعى، وتحاول أن تطابق سلوك الأفراد مع مجموعة من

القواعد، وذلك من أجل تحقيق الأهداف العامة للمجتمع؛ لذا تعد الفنون الحركية شكلًا من أشكال الضبط الاجتماعى.

١٣ - كشفت الدراسة من خلال مقارنة مجتمعى البحث أن العناصر الحركية واحدة فى كلا المجتمعين، وتؤدى بنفس الأداء الحركى، مع بعض الاختلافات البسيطة فى التشكيلات والتكوينات الحركية وأعداد المؤديين وسرعة ونوع الإيقاع.

١٤ - كشفت الدراسة عن التغيرات والتطورات التى طرأت على مجتمعى البحث فى الأدوات والملابس والحلى والآلات الموسيقية التى تصاحب الرقصات فى الوقت الحالى.

١٥ - كشفت الدراسة أن التغير المكانى والبيئى لم يغيرا السمات والعناصر الحركية وأداء الحركات فى مجتمعى البحث.

١٦ - أن الحركة لغة غير كلامية يفهمها الجميع عن طريق ماتمثله من إشارات رمزية، وأن للرقص وظيفة رمزية للحقائق الإنسانية التى لا يمكن التعبير عنها لغويًا.

١٧ - أن الفنون الحركية (الرقص الشعبى) تتشكل فى ضوء الثقافة السائدة للمجتمع.

١٨ - كشفت الدراسة من خلال تحليل الفنون الحركية أن مجتمعى البحث يمثلان منطقة ثقافية واحدة، نظرًا لتقارب الحدود المكانية والزمانية، وأن الروابط بين الثقافات الفرعية المنتشرة فى هاتين المنطقتين، تشكل دليلًا على تعرض هذا التراث لنفس المؤثرات العامة والتيارات الثقافية.

١٩ - أن احتفالات الأعراس تُظهر جزءًا كبيرًا من ثقافة المجتمعين، فهى تُعبر عن الأفكار، والمعتقدات، والعادات والتقاليد، والفنون الحركية، والغنائية، والثقافة المادية المرتبطة بطبيعة الاحتفال وطبيعة احتياجات المجتمع.

٢٠ - أن احتفالات الأعراس ظاهرة فولكلورية، تعمل على المحافظة على الثقافة الشعبية، فيكون الاحتفال بمثابة أداة اتصال جماهيرى تنقل الكثير من الأفكار والقيم من جيل إلى جيل.

٢١ - أن تأدية الفنون الحركية (الرقص الشعبى) أثناء احتفالات الأعراس، وما يصاحبها من فنون أدائية أخرى تشكل أحيانًا فرصة كبيرة لتلاقى الجنسين، وإتاحة الفرصة للشباب لاختيار العروس المناسب.

٢٢ - أن الفنون الحركية (الرقص الشعبى) تكتسب أهميتها الكبرى من مساحة انتشارها وتداولها، وما تحمله من أفكار المجتمع و توجهاته.

المراجع والمصادر

أولًا: المراجع العربية

أ ـ الكتب العربية

١ ـ أحمد أبو زيد، دراسات فى الفولكلور، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٢.

٢ ـ أحمد حسن جمعة، الحركة فى فن الباليه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة،٢٠٠٥.

٣ ـ أحمد رشدى صالح، الأدب الشعبى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

٤ ـ أحمد زكى، الإخراج المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

٥ ـ أحمد على مرسى، الأغنية الشعبية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤.

٦ ـ مقدمة فى الفولكلور، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١.

٧ ـ أسعد سليم شطارة، أنسنة النظم الاجتماعية "تصور لعالم أفضل"، بيروت / لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥.

٨ ـ السيد أحمد حامد، النوبة الجديدة: دراسة أنثروبولوجية فى المجتمع المصرى، ط٢، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٤.

٩ ـ أدب توفيق الحكيم، " دراسة فى أنثرو بولوجيا مصر "، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠١.

١٠ ـ الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، اللاذقية ـ سوريا، دار الحوار، ١٩٨٧.

١١ ـ أميرة الديب، أسس بناء القيم الخلقية فى مرحلة الطفولة، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢.

١٢ ـ بسطويسى أحمد، أسس ونظريات الحركة، القاهرة، دار الفكر العربى للنشر، ١٩٩٦م.

١٣ ـ حسن الشيخ الفاتح قريب الله، السودان دار الهجرتين الأولى والثانية، الخرطوم / السودان، المؤسسة العامة للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان،، ط١، ١٩٩٧.

١٤ ـ حسون فريد بدرى، وسامى عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحى، بغداد ـ العراق، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٠.

١٥ ـ خالد بن عبد الرحمن السالم، الضبط الاجتماعى والتماسك الأسرى، الرياض / السعودية، مطابع الفرزدق التجارية ٢٠٠٠.

١٦ ـ زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٦٤.

١٧ ـ فلسفة الفن فى الفكر العاصر، القاهرة، مكتبة مصر للطباعة، ١٩٦٦.

١٨ ـ سعاد عثمان أحمد، محمد الجوهرى، وآخرون، النظرية فى علم الفولكلور، القاهرة، بدون، ٢٠٠٣.

١٩ـ سعد يوسف، أوراق فى قضايا الدراما السودانية، الخرطوم، أروقة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.

٢٠ـ سميح عبد الغفار شعلان، العادات والتقاليد الشعبية " المنهج والنظرية "، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ط١، ٢٠٠٧.

٢١ـ سمير جابر، أطلس الرقصات الشعبية المصرية، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٧.

٢٢ـ سلوى على سليم، الإسلام والضبط الاجتماعى، القاهرة، مكتبة وهبة، ١٩٨٥.

٢٣ـ سوزان السعيد يوسف، المأثورات الشعبية فى سيوه، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٧.

٢٤ـ صالح سعد، ميتافيزيقا الحركة « دراسات فى الدراما الحركية والرقص»، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب ع ٧٣، ١٩٩٥.

٢٥ـ طلحة حسام الدين، الميكانيكا الحيوية، القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٩٣.

٢٦ـ طلعت لطفى، و كمال الزيات، النظرية المعاصرة فى علم الاجتماع، القاهرة، دار غريب للطباعة، ١٩٩٩.

٢٧ـ عادل موسى، محيى الدين صالح، أيام نوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.

٢٨ـ عبد الله الرشدان، علم اجتماع التربية. عمان، دار الشروق، ١٩٩٩.

٢٩ـ عبدالله عبدالرحمن الأمين الضرير، العربية فى السودان، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ج١، ١٩٦٧.

٣٠ـ عبد الباسط عبد المعطى، اتجاهات نظرية فى علم الاجتماع، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٤٤، ١٩٨١.

٣١ـ عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.

٣٢ـ عبد الرحمن محمد عيسوى، علم النفس الفسيولوجى " دراسة فى تفسير السلوك الانسانى "، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩.

٣٣ـ عبد العزيز راغب شاهين، الصراع القبلى والسياسى فى مجتمعات حوض النيل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١،

٣٤ـ على زين العابدين، فن صياغة الحلى الشعبية النوبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨١.

٣٥ـ على عبد الرزاق جلبى، الاتجاهات الأساسية فى نظرية علم الاجتماع، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٣.

٣٦ـ عيسى الشماس، مدخل إلى علم الانسان "الانثروبولوجيا "، دمشق / سوريا، منشورات اتحاد كتاب العرب،٢٠٠٤.

٣٧ـ فاديه عمر الجولانى، علم الاجتماع التربوى، مركز الإسكندرية للكتاب،الإسكندرية،١٩٩٧م.

٣٨ـ فاروق أحمد مصطفى، الموالد" دراسة للعادات والتقاليد الشعبية فى مصر "، القاهرة، الهيئة المصرية العامة الكتاب ١٩٨٠.

٣٩ـ فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبى العجيب، القاهرة. دار الشروق، ١٩٩١.

٤٠ ـ فاروق محمد العادلى، عاطف أمين وصفى، مبادئ الانثروبولوجيا، مدخل اجتماعى ثقافى إلى علم الإنسان، القاهرة، بل برنت للطباعة والتصوير،٢٠٠٥.

٤١ ـ فاضل الجاف، فيزياء الجسد "مايرهولد... ومسرح الحركة والإيقاع"، الشارقة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٦.

٤٢ ـ فاطمة المصرى، الزار، دراسة نفسية وأنثروبولوجية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

٤٣ ـ فتحية محمد إبراهيم وآخرون، مدخل إلى مناهج البحث في علم الإنسان " الأنثروبولوجيا " الرياض، السعودية، دار المريخ، ١٩٨٨.

٤٤ ـ ـــ وآخرون، مدخل لدراسة الأنثروبولوجبا المعرفية، السعودية، دار المريخ للنشر، ١٩٩٢.

٤٥ ـ فكرى أحمد أبو القاسم، سرة غرب " قرية سودانية "، الخرطوم، شركة مطابع السودان للعملة الموحدة، ٢٠٠٥.

٤٦ ـ فوزى العنتيل، الفولكلور ماهو، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥.

٤٧ ـ فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية، بيروت / لبنان، دار النهضة العربية، ١٩٨٠.

٤٨ ـ قبارى محمدإسماعيل، مناهج البحث فى علم الاجتماع، مواقف واتجاهات معاصرة، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٢،

٤٩ ـ مازن عبد الهادى أحمد، وآخرون، مبادىء التعلم الحركى، العراق، دار الضياء للطباعة والتصميم، ط٢، ٢٠١٠.

٥٠ ـ محمد أمين عبد الصمد، وظائف الأغنية الشعبية فى مجتمع درنة

الليبية،القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، ٢٠١٠..

٥١ ـ محمد الجوهرى، علم الفولكلور، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية،١٩٩٩ .

٥٢ ـ محمد رياض، كوثر عبد الرسول، رحلة فى زمان النوبة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ٢٠١٠.

٥٣ ـ محمد شحات الخطيب، وآخرون، أصول التربية الإسلامية، الرياض / السعودية، دار الخريجى للنشر والتوزيع، ١٩٩٥ .

٥٤ ـ محمد شفيق، الإنسان والمجتمع، الإسكندرية، المكتب الجامعى الحديث، ١٩٩٧.

٥٥ ـ محمد صفوح الأخرس، نموذج لاستراتيجية الضبط الاجتماعى فى الدول العربية، الرياض / السعودية،اكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية، ١٩٩٧ .

٥٦ ـ محمد عبده محجوب، طرق ومناهج البحث السوسيوأنثربولوجي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٥

٥٧ ـ محمدعلى محمد، علم الاجتماع والمنهج العلمى، دراسة فى طرائق البحث وأساليبه، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٦ .

٥٨ ـ محمد عوض، السودان الشمالى " سكانه وقبائله، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٥٦ .

٥٩ ـ محمد فتحى متولى يوسف، استلهام التراث الشعبى فى المسرح السودانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ .

٦٠ـ مصطفى محمد عبد القادر، عادات الزواج فى بلاد النوبة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، ٢٠١٣.

٦١ـ مصطفى محمد مسعد، (تحقيق) المكتبة السودانية العربية، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، ١٩٧٢.

٦٢ـ منيب إبراهيم فقير، صفحات من تاريخ وادى حلفا، الخرطوم، دار أس. ام للنشر، ٢٠٠١.

٦٣ـ نبيل محمد توفيق السمالوطى، الدين والبناء الاجتماعى، جدة / السعودية، دار الشروق، الجزء الأول، ١٩٨١.

٦٤ـ نعوم شقير، جغرافية تاريخ السودان، الخرطوم، دار عزة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

ب ـ الكتب المترجمة

٦٥ـ إدوارد ج. موراى، الدافعية والانفعال، ترجمة: أحمد عبد العزيز سلامة، القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٨.

٦٦ـ الكسندر كراب، علم الفولكلور، ترجمة: رشدى صالح، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٧.

٦٧ـ إيان كريب، النظرية الاجتماعية من باسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٤٤، ١٩٩٩

٦٨ـ إيفانز بريتشارد " مدخل لدراسة المجتمع "، المفهومات، ترجمة: أحمد أبو زيد / القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر / ج ١، ط٢، ١٩٦٦.

٦٩ـ جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبدالحميد،

مراجعة محمد عنانى، الكويت، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٠٠٠،٢٥٨.

٧٠ـ جورج ريتزر، قراءات معاصرة فى نظرية علم الاجتماع، ترجمة: مصطفى خلف عبد الجواد، مراجعة وتقديم: محمد الجوهرى، القاهرة، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، ٢٠٠٢.

٧١ـ جون جوزيف، اللغة والهوية، ترجمة:عبد النور الخرافى، الكويت، عالم المعرفة، ٢٠٠٨.

٧٢ـ جون كنيدى، طقوس الحياة فى بلاد النوبة، دراسة فى التغير الثقافى، ترجمة: أحمد سوكارنو عبد حافظ، الخرطوم، شركة مطابع السودان، بدون.

٧٣ـ جون لويس بوركهارت، رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان، ترجمة: فؤاد أندراوس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة ميراث الترجمة، عدد ١٠٤٤، ٢٠٠٧.

٧٤ـ جون هامرتن، تاريخ العالم، ترجمة: وزارة المعارف، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة مصر، ١٩٤٨.

٧٥ـ جيرد هوخوث، الميكانيكا الحيوية وطرق البحث العلمى للحركة الرياضية، ترجمة: كمال عبد الحميد، القاهرة، دار المعارف، ط ٣، ١٩٧٨.

٧٦ـ ديفيد لوبروتون، انثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

٧٧ـ رولان دورون، فرانسوا بارو، موسوعة علم النفس، ترجمة فؤاد شاهين، بيروت، دار عويدات للنشر والطباعة، م ١، ١٩٩٧.

٧٨ـ ريتشارد دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة وتقديم: محمد الجوهرى، وحسن الشامى، السعودية، دار مركز حمد الجاسر الثقافى، ٢٠٠٧.

٧٩ـ شارلز روبرت داروين، التعبير عن العواطف عند الانسان والحيوان، ترجمة: محمد عبد الستار الشيخلى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠.

٨٠ـ شيلدون تشينى، المسرح فى ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: درينى خشبة، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣.

٨١ـ فان دالين، ديو بولد ب، تاريخ التربية البدنية، مراجعة وتقديم محمد علي حافظ، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٠.

٨٢ـ كارل جوستاف يونج، علم النفس التحليلى،ترجمة: نهاد خياطة، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

٨٣ـ كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة: منى البحر، نجيب الحصادى، القاهرة، دار العين للنشر، ٢٠٠٩.

٨٤ـ كليفورد جيرتز، تأويل الثقافات، ترجمة: محمد بدوى، بيروت- لبنان: المنظمة العربيّة للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربيّة،٢٠٠٩

٨٥ـ ليندا دافيدوف، مدخل إلى علم النفس، ترجمة: سيد الطواب، محمود عمر، القاهرة، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٩٢.

٨٦ـ مارفن كارلسون، فن الأداء، ترجمة منى سلام، مراجعة نبيل راغب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الفنون،مكتبة الأسرة، ٢٠١٠.

٨٧ـ مارفن هاريس، الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة: السيد حامد، وآخرين، القاهرة، دار الثقافة العربية ط ٣، ٢٠٠٦.

٨٨ـ مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، ترجمة: على سيد الصاوى، مراجعة الفاروق زكى يونس، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٢٣، ١٩٩٧.

٨٩ـ نك كاى، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

٩٠ـ يولاند جاكوبى، علم النفس اليونجى، ترجمة: ندرة اليازجى، دمشق / سوريا، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣.

ج ـــ الطبعات الإلكترونية

٩١ـ زينب المعادى، الجسـد الأنثوى وحلم التنمية "قراءة فى التصورات عن الجسد الأنثوى بمنطقة الشاوية "، المغرب، نشر الكترونى، ٢٠٠٤.

٩٢ـ شريف بهادر، فن الرسم و الحركة التعبيرية عند القدماء المصريين، القاهرة، أكاديمية الفنون، "مقال "، نشر ألكترونى، Egypt. Arts academy، ٢٠١٠.

٩٣ـ محمد محمد عبد العزيز ضيف، علم الحركة، السعودية، إصدارات جامعة الملك سعود، كلية التربية (نشر الكترونى)، ٢٠٠٩.

٩٤ـ محمد محمود الصياد، محمد عبد الغنى سعودى، السودان " دراسة فى الوضع الطبيعى والكيان البشرى والبناء الاقتصادى "، مكتبة المصطفى الإلكترونية، ١٩٦٦.

د ـ المعاجم والموسوعات

٩٥ ـ إميل بديع يعقوب، ميشال عاصى، المعجم المفصل فى اللغة والأدب، بيروت ـ لبنان، دار العلم للملايين، ١٩٨٧.

٩٦ ـ إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهرى، حسن الشامى، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩.

٩٧ ـ سعاد على شعبان، الموسوعة الأفريقية، الثقافة الأفريقية، المجلد الرابع " الأنثروبولوجيا "، القاهرة، جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، ١٩٩٧.

٩٨ ـ عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.

٩٩ ـ المعجم الوجيز، القاهرة، طبعة خاصة بوزارة التعليم المصرية، ١٩٩٤.

١٠٠ ـ محمد التونجى، المعجم المفصل فى الأدب، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ج١، ١٩٩٩.

١٠١ ـ محمد الجوهرى، موسوعة التراث الشعبى " الثقافة المادية "، ج ٦، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢.

هـ ـ الرسائل الجامعية

١٠٢ ـ آمال النور حامد، الإعياء والانفعالات المصاحبة له فى طقوس الزار وعلاقتها بالترويح النفسى بالخرطوم، رسالة ماجستير "غير منشورة "، جامعة الفاتح، كلية العلوم الاجتماعية طرابلس، ١٩٩٧.

١٠٣ ـ بهية محمد محمود البدن، دراسة التعبير الحركى فى مجال الفكرالدينى عند قدماء المصريين، رسالة ماجستير "غير منشورة "، جامعة الإسكندرية، المعهد العالى للتربية البدنية،، الإسكندرية، ١٩٧٣.

١٠٤ ـ زينب جمال حسن على، التغير الحضارى فى المجتمع النوبى الجديد بخشم القربة " دراسة أنثروبولوجية عن المرأة النوبية "، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، قسم الأنثروبولوجيا، القاهرة، ١٩٨٤.

١٠٥ ـ فاروق عبد الجواد شويقة، النوبة المصرية: دراسة فى تفاعل الإنسان والبيئة، رسالة دكتوراة غير منشورة " جامعة القاهرة، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، قسم الأنثروبولوجيا، القاهرة، ١٩٧٣.

١٠٦ ـ نجوى محمد محمد رمضان، دراسة تحليلية لبعض الفنون الشعبية المرتبطة بالرقص الشعبى فى بلاد النوبة، رسالة دكتوراه " غير منشورة "، جامعة طنطا، كلية التربية الرياضية ـ " التمرينات والجمباز والتعبير الحركى "، طنطا، ١٩٩٦.

١٠٧ ـ هانى على أبو جعفر، الرقص الشعبى النوبى، رسالة ماجستير "غير منشورة "، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للبالية، القاهرة، ١٩٨٧.

و ـ المنشورات الرسمية والحكومية

١٠٨ ـ المركز القومى للمعلومات الصحية، التقرير الإحصائى الصحى السنوى، السودان، وزارة الصحة الاتحادية، ٢٠١١.

١٠٩ ـ مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ ـ قطاع السكان، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٠ ـ ----، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ ـ قطاع التغليم العام، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١١ ـ --------، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ ـ قطاع التعليم الأزهرى، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٢ ـ ----، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ ـ قطاع الصحة، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٣ ـ ----، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ ـ قطاع التضامن الا جتماعى، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٤ ـ ----، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ ـ قطاع الشباب والرياضة، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٥ ـ ----، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ ـ قطاع الأوقاف، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٦ ـ ----، الدليل الإحصائى ٢٠١٢ ـ قطاع الزراعة، إدارة الإحصاء، محافظة أسوان، ٢٠١٢.

١١٧ ـ مؤسسة حلفا الجديدة الزراعية، التقرير السنوى، السودان، يوليو ١٩٧٨.

ز ـ المجلات والدوريات العلمية

١١٨ ـ جواد الزيدى، فعل الجسد: من سجن الروح إلى نظرية الاتصال، جريدة الاتحاد، أبو ظبى، ١٤ - ٦ - ٢٠٠٥.

١١٩ ـ حافظ الاسود، المدخل الرمزى لدراسات المجتمع، مجلة كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، الدوحة، العدد الرابع عشر، ١٩٩١.

١٢٠ ـ حسن المصدق، البيولوجيا السياسية بين سلطة المعرفة ومعرفة السلطة، لندن، جريدة العرب الدولية، ٢٦ - ٧ - ٢٠٠٧.

١٢١ ـ حسنى إبراهيم عبد العظيم، الجسد والسلطة والمعرفة "دراسة تحليلية لإسهام ميشيل فوكو فى تأسيس سوسيولوجيا الجسد"، مجلة كلية الآداب - جامعة بنى سويف، ع ١٢، ج ٢، بنى سويف، إبريل ٢٠٠٨.

١٢٢ ـ صفوت كمال، أفراح النوبة، القاهرة، مجلة الفنون الشعبية، يناير، ١٩٦٥.

١٢٣ ـ عبد الحميد يونس، الفولكلور والميثولوجيا، الكويت، مجلة عالم الفكر، م٣، ع١، ١٩٧٢.

١٢٤ ـ عونى كرومى، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد٤٠، سوريا، مطابع وزارة الثقافة، ١٩٩٤.

١٢٥ ـ محمد فؤاد على، الموسيقى والغناء والرقص فى مصر القديمة، المجلة العربية، العدد ٤٤٣، الرياض / السعودية، ٢٠١٣.

ثانيًا: المراجع الإنجليزية

1. Bell, H.,»Rigation by Gravity from the River Atbara» part I, Khartoum, unv, 1965.
2. Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures: Selected Essays, New York, Basic Books, 1973.
3. John Freidl, Anthropology, Harper and Row Publishers, New York, 1977.
4. Loenhoff, J. «The negation of the body»: a Problem of communication theory, Body & Society, SAGE Publications, London, 1997.
5. Lois Ellfeldt and Eleanor Mctheny, 'Movement and Learning: Development of a general theory' Research Quarterly,2, 1958.
6. Lyon, M «The material body, Social process and emotion «: Techniques of the body revisited, Body & Society, 1997.
7. Melvin Ember, David Levinson," Encyclopedia of Cultural Anthropology" New York, Henry Holt and Company, Volume 1, 1996.
8. Milner M, 'The Role of Illusion in Simple Formation' In:

New Directions in Psycho-analysis, New York: basic Books. 1952.

9. Paul Ekman, 'Biological and Cultural Contribution to Facial Movement ', in: Blacking (ed.), The Anthropology of the Body, New York: Academic Press, 1977.

10. Ralph Linton, «The Cultural back ground of Personality «, New York, Appleton -Century – Company incorporated, 1945.

11. Richard Scheshner, common areas between the theory of performance, and the social sciences, Drama Review, New York, 1973.

12. Shilling, K. "The embodied foundations of social theory», In Ritzer, G. & Smart, B. (Eds.) Handbook of social theory, Sage publications, London, 2001.

13. Turner, B. ' Regulating bodies ': Essays in medical sociology, Rout ledge, London and New York, 1992.

14. ------------. "The Cambridge dictionary of sociology ", Cambridge University, 2006.

15. Whyte, A. "A Guideline for Field studies in environmental perception," UNESCO, Paris, 1977.

16. Winnicott D.W. "Mirror-role of mother and family in child development" in: Playing and Reality, New York, Basic Books, 1971

17. --------- "Mind and its relation to psyche-soma" in: Through Pediatrics to Psycho-Analysis, New York, Basic Books, 1975

ثالثا: المواقع الإلكترونية

١. المركز القومى للمعلومات الصحية، التقرير الإحصائى الصحى السنوى، ٢٠١١، وزارة الصحة الاتحادية، www.fmoh.gov.sd

٢. فن ومعلومه: الرقص على الموسيقى وعزف الناى.

٣. معهد العلوم و تقنيات النشاطات البدنية والرياضية " البيو ميكانيك " و علم الحركة.
٤. موسوعة السودان الرقمية، النيـــل في المعتقدات الشعبية.
٥. مؤشرات القياس، قطاع التعليم العام، سبتمبر ٢٠٠٨، www.moe.gov.sd
٦. ويكيبيديا الموسوعة الحرة.
٧. www.ahewar.org
٨. www.alzakera.eu
٩. www. Ana sudani. Net.
١٠. www. anthropology.unc.edu
١١. www.arabi.im/
١٢. vol/ www.arkamani.org_١/ vol-archaeology-١/ _cuch or-nubia.htm
١٣. www elwaha.alafdal.net
١٤. www.britannica.com /Sudan /The-kingdom-of-Kush
١٥. www.cbs.gov.sd /sites /default /files /Publications / Priority Result.
١٦. com.www.istaps.yoo٧
١٧. www.jablah.org/
١٨. www.industry.gov.sd.
١٩. www.marefa.org

٢٠. www.mominoun.com /arabic

٢١. www.nubianarchive.org

٢٢. www.nubamuseum.gov.eg

٢٣. .WWW.River Nile Mu٢tqdatSha٢biah

٢٤. www. Sudan Digital Encyclopedia

٢٥. WWW. - sudanway.sd /geography

٢٦. www.theairdb.com /airport /NHF

٢٧. .www. Wadi Halfaa.com

٢٨. WWW. wikipedia.org /wiki

الكاتب فى سطور

الاسم: محيى عبد الحى.

مكان الميلاد: القاهرة.

المؤهل والدرجة العلميـــة: ـــ ليسانس آداب [جامعة عين شمس].

ـ دبلوم الدراسات العليا المعهد العالى للنقد الفنى [أكاديمية الفنون].

ـ دبلوم انثروبولوجيا (معهد الدراسات والبحوث الإفريقية / جامعة القاهرة).

ـ (Master) ماجستير الأنثروبولوجيا الثقافية (معهد الدراسات والبحوث الإفريقية / جامعة القاهرة ٢٠١٣م).

ـ (PH.D candidate) مرشح دكتوراة فى فلسفة الأنثروبولوجيا الثقافية (معهد الدراسات والبحوث الإفريقية / جامعة القاهرة).

الوظائف الإشرافية: ـ شغل وظيفة رئيس قسم التحريروالتصحيح بالإدارة العامة للنشر بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠١م.

- مدير تحرير سلسلة روائع الإبداع العالمى من ٢٠٠١م

- الإشراف العام على الإدارة العامة للمشروعات الثقافية بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠١٢م.

- رئيس تحرير سلسلة تراث المسرح عام ٢٠١٢ م.

الأنشطة الثقافية: ــ عضــو اتحاد كتاب مصر.

ــ عضو نقابة المهن التمثيلية.

ــ عضو لجنة النشر باتحاد كتاب مصر منذ عام ٢٠٠٤م، وحتى عام ٢٠١٠ م.

ــ عضو لجنة الحريات باتحاد كتاب مصر ٢٠١٤ م.

ــ عمل نائبًا فى معرض القاهرة الدولى للكتاب للإشراف الثقافى والفنى منذ عام ١٩٩٠ م.

ــ عمل مشرفًا على الأنشطة الفنية بمعرض القاهرة الدولى للكتاب منذ عام ١٩٩٧ م.

ــ شارك دورة حماية حقوق الملكية الفكرية ٢٠٠٦ م، وكذلك عام ٢٠٠٨ م (المجلس الأعلى للثقافة) الإدارة العامة للتدريب بوزارة الثقافة.

ــ شارك عضوًا فى مجلس إدارة الجمعية المصرية لهواة المسرح.

ــ شارك عضوًا فى اللجنة العليا للثقافة بالهيئة المصرية العامة للكتاب.

ــ شارك عضوًا فى لجنة التحكيم فى مهرجان على أحمد باكثير عام ٢٠٠٤م.

ـ شارك مديرًا للندوات ضمن احتفالات مهرجان الاتحاد العام للعمال.

وأيضا مديرًا لتحرير نشرة المهرجان عام ١٩٩٧ م.

ـ شارك فى احتفالية نجيب محفوظ مشرفًا فنيًا بمعرض الكتاب الدولى عام ٢٠٠٢ م.

ـ شارك بمنتدى القلعة الدولى الأول والثانى لهيئة الكتاب مشرفًا فنيًا عام٢٠٠٢، ٢٠٠٣ م.

ـ شارك فى مؤتمر الملكية الفكرية بين الواقع والمأمول (اتحاد كتاب مصر - ٢٠١٤ م).

ـ شارك فى المؤتمر الثقافى الفنى الدورة الأولى (أفريقيا فى قلب مصر المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية - ٢٠١٤).

ـ شارك محاضرًا فى دورة التراث اللامادى (القاهرة التاريخية) وزارة الآثار ٢٠١٤ م.

ـ شارك فى مؤتمر شبرا الخيمة الأدبى الأول بالمبحث « دور المسرح فى تشكيل القيم المجتمعية ٢٠١٥.

أولًا الإنتاج الثقافى: ـ

- لم الشمل [مسرحية] الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م
- القبيلة [مسرحية] الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م
- أردية السادة [مسرحية] الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ م

- وطن الغرباء [مسرحية] الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١م
- معًا بلا حدود [رواية] سلسلة إشراقات جديدة ٢٠٠١ م
- فارس الأحلام [مسرحية] دراما استعراضية للأطفال ٢٠٠٢ م
- الظلال [مسرحية] سلسة اتحاد الكتاب ٢٠٠٦ م
- التراتير [مجموعة مسرحيات] الهيئة المصرية العامة لكتاب ٢٠١١ م
- تحت الطبع

ـ تطور التراجيديا اليونانية وتأثيرها على العرض المسرحى (دراسة نقدية).

ـ مسرح يوربيديس وأثره فى الحركة النقدية (دراسة نقدية).

ـ حبهان والبلياتشو بهلوان (مسرحية).

ثانيًا الأبحاث: ـ

- فن الأداء الحركى فى مجتمع النوبة بالسودان (دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية) (مؤتمر أفريقيا الأول / المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية/ المجلس الأعلى للثقافة).
- الملكية الفكرية وحقوق المؤلف بين النشر الورقى والإلكترونى [مؤتمر الملكية الفكرية بين الواقع والمأمول - اتحاد كتاب مصر « لجنة الحريات»]
- دور المسرح فى تشكيل القيم المجتمعية (دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية) [مؤتمر شبرا الخيمة الأدبى الأول]
- أثر التنمية على المستوى المعيشى فى جنوب أفريقيا (دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية).

- الاحتفالات الشعبية والأعياد فى السودان (دراسة أنثروبولوجية فى العادات والتقاليد).
- العلاقة بين السلطة والقوة (دراسة فى الأنثروبولوجيا السياسية).
- الأنظمة الاقتصادية عند الدنكا (دراسة فى الأنثروبولوجيا الاقتصادية).
- الهجرات العربية وآثارها الثقافية فى المجتمع السودانى (دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية) (مؤتمر أفريقيا الأول / المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية / المجلس الأعلى للثقافة).
- أمراض المياه فى دول حوض النيل(دراسة فى الأنثروبولوجيا الإيكولوجية).
- الصراع اللغوى والعولمة وأثرهما فى اللغة العربية (دراسة فى الأنثروبولوجيا اللغوية).
- تكيف قبيلة البشارية بين الثقافة والبيئة الطبيعية (الحياة البدوية والممارسات الشعبية وأنماط المرض والصحة)
- العوامل الثقافية والاجتماعية وأثرها على أنماط الصحة والمرض فى مصر.
- أثر الفولكلورعلى فنون الأداء فى السودان (دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية).
- النيـل وإنسان ماقبل التاريخ (إنسان العصر الحجرى الحديث فى مصر والنوبة).(أنثروبولوجيا ماقبل التاريخ).
- توظيف التراث الشعبى فى المسرح الإفريقى « الموت وفارس الملك نموذجًا تطبيقيًا» (دراسة فى أنثروبولوجيا المسرح)

- جماليات التلقى فى المسرح الشعبى السودانى (دراسة فى أنثروبولوجيا المسرح).
- دور السينما فى تشكيل القيم الأخلاقية فى المجتمع المصرى (دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية).
- شعب النوير « من الشعوب والقبائل» (رؤية أنثروبولوجية).
- دير سانت كاترين "من مواقع التراث العالمى "(دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية).

ثالثًا الأعمال الفنية:

شارك فى العديد من الأعمال الفنية ممثلاً ومخرجًا فى قطاعات الدولة المختلفة سواء فى الفيديو أو السينما أو الإذاعة أو المسرح.

١. **الأعمال التلفزيونية: (فى مجال التمثيل)**

ـ مسلسل الإمام أبو حنيفة شخصية (ثعلبة) إخراج/ حسام الدين مصطفى.

ـ مسلسل ملكة من الجنوب شخصية(الشاعر بن الحارث)إخراج / أحمد طنطاوى.

ـ مسلسل حارة الطبلاوى شخصية (رئيس المباحث) إخراج / محمد عبد العزيز.

ـ مسلسل ناصر شخصية (حسن إبراهيم) إخراج باسل الخطيب.

ـ مسلسل بنت من الزمن ده شخصية (عبد الصمد) إخراج / سامى محمد على.

ـ مسلسل صرخة أنثى شخصية (ثروت) إخراج / رائد لبيب.

ـ مسلسل بعد الطوفان شخصية (أبو زيد) إخراج / د.محمد كامل القليوبى.

ـ مسلسل أحلام سليمان شخصية (الطبب) إخراج / إبراهيم الشوادى.

ـ مسلسل وبقيت الذكريات شخصية (الطبيب) إخراج / علاء كامل.

ـ مسلسل علماء على طاولة الشطرنج ش (المدرس) إخراج / حمدى الأبراشى.

ـ مسلسل على باب مصر شخصية (الرجل) إخراج / هانى إسماعيل.

ـ مسلسل المرأة فى الإسلام شخصية (ابن الناظر) إخراج / توفيق حمزة.

ـ مسلسل المسحراتى شخصيات مختلفة إخراج / يحيى زكريا.

ـ مسلسل الهروب من الغرب شخصية (عونى) إخراج خيرى بشارة.

ـ مسلسل سقوط الخلافة شخصية (جاويد) إخراج / محمد عزيزية.

ـ مسلسل ريش نعام شخصية(كابتن عامر) إخراج / خيرى بشارة.

ـ مسلسل منتهى العشق شخصية (رأفت) إخراج / محمد النجار.

- (السهرات الدرامية)

ـ سهرة بصمة فى الظلام شخصية (فوزى) إخراج / حسين حامد.

ـ سهرة شموع الحب شخصية (الشناوى) إخراج / مريم الجزايرلى.

ـ سهرة الصحوة شخصية (مسعد) إخراج / ياسر زاهر.

ـ سهرة فى حاجة غلط شخصية (الحلاق) إخراج / يحيى زكريا.

- (البرامج الدرامية)

ـ برنامج بين الناس شخصيات مختلفة إخراج / عبد الحكيم التونسى.

ـ برنامج اتعلم اتنور شخصيات مختلفة إخراج / على العسال

(مسلسلات الأطفال)

ـ مسلسل مدينة الأبواب المسحورة شخصية (الشاطر حسن) إخراج / محمد عبد النبى.

ـ مسلسل التحدى شخصيات مختلفة إخراج / عبد الهادى طه.

ـ مسلسل الف نهار ونهار شخصية (حور رع) إخراج / يحيى زكريا.

ـ مسلسل عباقرة العرب شخصيات مختلفة إخراج / أمجد أبو طالب.

ـ مسلسل قلب القمر شخصيات مختلفة إخراج / محمود إبراهيم.

ـ مسلسل نوار وهزاز شخصية (قراقوش) إخراج / يحيى زكريا.

ـ مسلسل الشبكة المسحورة شخصيات مختلفة إخراج / أيمن عبيس.

ـ مسلسل ينابيع الهدى شخصية (خالد بن الوليد) إخراج / زكريا يوسف.

ـ مسلسل بدر البدور شخصية (زهدى) إخراج / صلاح عبد الدايم.

ـ مسلسل لوشان شخصية (صادق) إخراج / رأفت عبد السميع.

ـ مسلسل تيجان الذهب شخصيات مختلفة إخراج / إنعام الجريتلى.

ـ مسلسل آخر نكته شخصية (سالم) إخراج / يحيى زكريا.

ـ مسلسل الأرض الطيبة شخصية (الضابط) إخراج / محمود حنفى.

ـ مسلسل صلاح الدين شخصية (شهاب الدين) إخراج / أيمن عبيس.

ـ مسلسل يعيشياميش شخصيات مختلفة إخراج / يحيى زكريا.

ـ مسلسل الوحدة الوطنية شخصية (إبراهيم) إخراج / محمود حنفى.

• (الأعمال السينمائية)

ـ فيلم احنا ولاد النهاردة شخصية (الأكورديونجى) إخراج / سيد طنطاوى.

ـ شارك فى العديد من الأفلام التسجيلية مثل (إيزادورا ـ عيون الشمس ـ الجامعة).

٢ ـ الأعمال الإذاعية: ـــ

ـ شارك فى العديد من المسلسلات والبرامج الدرامية للبرنامج العام والبرنامج الثقافى (سهرات ثقافية للمخرج / رمزى مجاهد / احمد سليم / فاطمة إبراهيم) والبرنامج الثانى وإذاعة فلسطين (أطفال الغد) للمخرج / إبراهيم بعلوشة وكذلك استوديهات الدوبلاج للمسلسلات للمخرج محمد الشال وغيره من المخرجين فى المسلسلات الإذاعية مثل: مسلسل حدائق الشيطان للمخرج / على عبد العال.

٣ ـ الأعمال المسرحية: ـــ

• (فى مجال التمثيل)

ـ مسرحية مكبث إخراج / شاكر عبد اللطيف (المسرح القومى).

ـ مسرحية حكمت هانم ألماظ إخراج / محمد عمر (المسرح القومى).

ـ مسرحية رجل من هرية رزنة إخراج / عبد الغفار عودة (السامر/ قصور الثقافة).

ـ مسرحية المسحراتى الأصيل إخراج / عمرو دوارة (المسرح العائم).

ـ مسرحية الأغانى ع الموانىء « / « « (مسرح الفردوس).

ـ مسرحية مغامرة فى رأس المملوك جابر

إخراج / محسن شهبور (قصور الثقافة).

ـ مسرحية حكاية من وادى الملح إخراج / محسن شهبور (الشباب والرياضة).

ـ مسرحية فارس فى قصر السلطان « / « « (« «).

ـ مسرحية عودة الأرض إخراج / كرم مطاوع (قاعة المؤتمرات).

ـ أوبريت مصر البنائين إخراج / محمد فاضل (دار الأوبرا المصرية).

ـ أوبريت ليلة من ألف ليلة إخراج / كرم مطاوع (دارالأوبرا المصرية).

ـ مسرحية مجلس العدل إخراج / عادل إسماعيل (الشباب والرياضة).

ـ مسرحية كفر الغلابة إخراج / « « (« «).

ـ مسرحية بابا زعيم سياسى إخراج / عطية داود (« «).

ـ مسرحية حبيبتى صبرًا إخراج / « « (« «).

ـ مسرحية على جناح التبريزى « / « « (« «).

ـ مسرحية استربتيز « / « « (« «).

ـ مسرحية فوت علينا بكرة إخراج / فكرى سليم (الشباب والرياضة).

ـ مسرحية سلطنة سوسو « / « « (« «).

ـ مسرحية ٣ بعد نص الليل « / « « (« «).

ـ مسرحية الليلة فنطزية « / « « (اتحاد العمال).

ـ مسرحية اثنان آخران فى انتظارجودو/ « « (مسرح العرائس).

ـ مسرحية أروقة الموت الواحد إخراج / محمد الشناوى (قصور الثقافة).

ـ مسرحية الأستاذ كلينوف إخراج / محمد عزت (المركز الثقافى الروسى).

ـ مسرحية مازلت فلسطينيًا إخراج / عبد الفتاح جابر (الشباب والرياضة).

ـ مسرحية ليلة صاخبة جدًا إخراج / د. هناء عبد الفتاح (مركز الهناجر للفنون).

• (فى مجال المخرج المساعد)

ـ أوبريت مصر البنائين إخراج / محمد فاضل.

ـ أوبريت هلال مصر إخراج / محمد فاضل.

ـ أوبريت ليلة من الف ليلة إخراج / كرم مطاوع.

ـ مسرحية عودة الأرض إخراج / كرم مطاوع.

ـ مسرحية جان دارك إخراج / عمرو دوارة.

ـ مسرحية المسحراتى الأصيل إخراج عمرو دوارة.

ـ شارك فى العديد من المسرحيات سواء على مستوى المساعدة أو التنفيذ فى معظم المسارح وقصور الثقافة والمراكز الثقافية المختلفة والمؤسسات والجمعيات المسرحية.

• (فى مجال الإخراج)

ـ مسرحية الأستاذ تأليف: سعد الدين وهبه.

ـ مسرحية المهرج تأليف: محمد الماغوط.

- مسرحية الموت يحكم المدينة تأليف: د. عبد الغفار مكاوى.
- مسرحية العالم تحت الأرض تأليف: على أبو سالم.
- مسرحية الفرافير تأليف: يوسف إدريس.
- مسرحية شقلبان تأليف: سعيد حجاج.
- مسرحية هردبيس الزمار تأليف: ألفريد فرج.

وغيرها من الأعمال المسرحية المهمة التى شاركت فى المسابقات والاحتفالات والمناسبات المختلفة لأعمال كبار الكتاب المصريين والعرب والأجانب أمثال: سعدالله ونوس وممدوح عدوان وعلى سالم وتوفيق الحكيم وسعد الدين وهبه ويونسكو وصمويل بيكيت وشكسبير وبريخت وبرانديلو وموليير وغيرهم من الكتاب الذين أثروا الحركة المسرحية فى العالم.

- له كتاباته الدائمة فى وسائل الإعلام المقروءة فى مصر والوطن العربى بالإضافة إلى ممارسته النقدية فى مجال المسرح.
- مشارك فى لجان الفحص المختلفة فى مجال القصة والرواية والشعر والمسرح والنقد الأدبى والفنى.
- مشارك فى لجان التحكيم للعروض المسرحية فى كثير من المؤسسات والجمعيات المسرحية والمراكز الثقافية.. ولجان المشاهدة للمسرح.
- حصل على العديد من الجوائز الأدبية والفنية بالمراكز الثقافية، وله دوره الواضح باسهاماته الأدبية والفكرية فى مجال الندوات الثقافية باتحاد كتاب مصر ومعرض الكتاب والجمعيات والمؤسسات الأدبية المختلفة.

***


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب